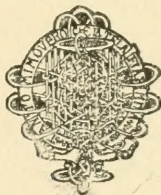


25555

SANTINO CARAMELLA

STORIA
DEL PENSIERO ESTETICO
E DEL GUSTO LETTERARIO
IN ITALIA = AD USO DEI LICEI



203852
16. 6. 26

SOCIETÀ ANONIMA EDITRICE FRANCESCO PERRELLA

NAPOLI - GENOVA - FIRENZE - CITTÀ DI CASTELLO

PROPRIETÀ LETTERARIA

PREFAZIONE

Una certa frequenza di scritti miei intorno ai problemi dell'estetica e al loro sviluppo storico mi ha valso il gradito incarico di prepararne questa breve esposizione che possa servire ai giovani del Liceo per i loro studi, secondo i nuovi programmi dell'ottobre 1923, e giovare anche a chi voglia rimediare alla lacuna lasciata per tal rispetto nella sua coltura dai vecchi ordinamenti scolastici.

Molti altri trattatelli dello stesso tipo del mio sono già usciti, o stanno per uscire, quest'anno — tutti ispirati dalla medesima esigenza pratica. Ma spiace che in essi la parte storica sia, nella maggior parte dei casi, pedissequo riassunto di poche opere autorevoli, di cui gli studi più recenti non hanno lasciata intatta se non l'ossatura; e vi si trovino così ancora vecchi giudizi incompiuti o errati, dei quali neppur chi li mise al mondo accetta più la legittimità. E spiace egualmente che si sia cercato di metter riparo a questa insufficienza delle nozioni storiche affastellando prima o dopo di esse, con discutibile dogmatismo, principî teorici di scarsa legittimità critica e filosofica, o insegnando scolasticamente come si possa « fare l'analisi estetica » di un'opera d'arte.

Per me è chiaro che soltanto una buona e meditata esposizione storica, in cui l'autore abbia cercato di rifar da sé le vecchie e consunte trame, risponde alle esigenze della scuola e a quelle della scienza. Per questo ho cercato che la storia stessa

nel suo corso porgesse insegnamento dei canoni che ispirano il critico, senza impegnare per nulla il pensiero del maestro o dell'alunno, ma soltanto il mio; e ho mirato a presentarla, questa storia, il piú organicamente che mi fosse possibile, assorbendo in essa le notizie sul gusto letterario e artistico che mi parvero opportune a integrarla.

Così il libretto potrà forse guidare i giovani a intendere non solo lo svolgimento dell'estetica e della letteratura come tali, ma pur quello dell'arte e del pensiero nella loro universalità: e se la mia fatica non sembrerà essere spesa indarno, potrà anche diventare, col tempo, una nuova storia dell'estetica italiana (1).

Genova, 1. luglio 1924.

S. C.

(1) Le limitazioni del testo, perciò che riguarda sviluppi particolari, e assai piú della bibliografia, derivano naturalmente dalla natura della pubblicazione. Essa presume, tra l'altro, la conoscenza e lo studio parallelo della nostra storia letteraria: ed esclude ciò che non abbia importanza essenziale per lo svolgimento del pensiero estetico.

CAPITOLO I.

L'eredità dell'estetica antica

1. *Materia e forma dell'arte.* — Forse raramente si avverte con altrettanta chiarezza il profondo divario che passa tra l'estetica antica e l'estetica moderna, e nel caso nostro, tra la concezione classica dell'arte e le concezioni in cui venne ricercando di individuarsi il pensiero estetico italiano, come nel considerare il differente concetto dell'*originalità* dell'arte che domina il pensiero classico (e il classicismo) da un lato, dall'altro il pensiero moderno. Per gli antichi, dalla retorica dei Sofisti a Platone, e da Aristotile a Orazio, si determina nell'arte una profonda scissione tra *materia* e *forma*, tra il contenuto oggettivo dell'opera d'arte e il modo con cui esso si articola nell'elaborazione dell'artista: e si intende la materia come preesistente a questa elaborazione e quasi da essa indipendente, poichè l'artista già la trova in una sorta di tesoro collettivo formato dalla natura, dal mondo dei valori religiosi e umani, dalla leggenda e dalla storia, — l'arte come lavoro che novamente plasma e combina, di volta in volta, questa materia non sua. L'*originalità* dell'arte viene a consistere nella novità e ingegnosità della forma: *publica materies privati iuris erit si non circa vilem patulumque moraberis orbem*, purché tu dia, cioè, un'impronta tua a quanto già si conosce e da

altri è stato trattato (HOR., *Ars P.*, 131 ss.). E il gusto di tutta la coltura greca e romana eccelse nella sottile capacità di discernere la forma nuova nella materia antica: e la tragedia attica poté aggirarsi intorno a un numero limitato di miti, ripetuti da scrittore a scrittore: e, infine, l'imitazione letteraria, codificata appunto nell'*Arte poetica* oraziana, riuscì a costituire in tal modo un pregio pubblico, piuttosto che un demerito. Ché anzi, la ricerca inventiva di materia nuova era agli occhi dell'antichità segno di debolezza artistica, come fosse un ripiego destinato a coprire l'incapacità di emulare gli altri sullo stesso terreno.

Oggi invece, qual risultato di una lenta riforma del gusto, la tendenza e opinione comune è affatto opposta: soltanto un critico molto esperto tollererebbe di ascoltare molte tragedie sul medesimo tema, discernendone singolarmente il valore: e la sola percezione del fatto che un autore di novelle, ad esempio, tratta situazioni e intrecci non nuovi, rende più esigente e, se non soccorrono altri elementi, negativo il giudizio. Si vuole *originalità*, cioè novità e spontaneità, così nella materia come nella forma: l'una e l'altra si concepiscono più strettamente, anzi indissolubilmente legate. Il problema, come vedremo, è molto più complesso che non si presenti in questi termini semplicisti: ma certo la sua diversa soluzione segnò un profondo distacco fra gli antichi e noi, quel distacco che sentiamo di dover colmare tutte le volte che cerchiamo di intendere le loro grandi opere d'arte.

E' vero, per altro, che queste grandi opere non si attagliano già esse medesime al concetto classico della materia e della forma, che segnò soltanto, come spesso accade, un criterio medio e volgare: lo smentiscono, anzi,

poiché nei motivi d'obbligo Eschilo e Pindaro, per non dir d'altri, recano tutta la forza innovatrice della fantasia. E questa smentita dell'arte in atto contro il concetto dominante era dovuta appunto all'errore su cui esso si fonda: identificando la materia che è presupposto dell'artista e sulla quale egli comincia a lavorare (sia essa fuori di lui, nella tradizione, o dentro di lui, nel suo animo), con ciò che la materia diventa sotto il fuoco della fantasia, — qualche cosa di affatto diverso, che non è più materia per sé stante, ma *contenuto* soggettivamente elaborato. Il *privatum jus* comincia di qui, e tocca ad un tempo contenuto e forma: poiché qui si afferma la dignità e la personalità dell'artista.

Ma gli antichi negavano, anche, agli artisti la personalità, in quanto funzione originale: nel tempo stesso che li sollevavano nella loro considerazione a un livello di grande superiorità su gli altri uomini. Giacché eccelsa era la figura del poeta qual *vate*, rivelatore di segrete ragioni della vita e di ascosi voleri divini: ma eccelsa non per suo intrinseco pregio, bensì per queste ragioni e decisioni, trascendenti le forze umane e comunicate agli uomini attraverso la sua bocca, sotto il velo lusinghevole della poesia. E, scomposta l'opera dell'artista nella dualità inconciliabile della materia e della forma, negatogli il diritto di crearsi questa materia — perché già data — e la capacità stessa di determinarne a suo arbitrio la forma, la personalità svaniva. I poeti sono, fa dir Platone a Socrate nell'*Jone* (p. 533 d. - 534 e.), come anelli aderenti a un magnete: tolto il magnete, cioè la Musa che li ispira, perdono ogni vigore. Perdono altresì, possiamo aggiungere, quella visione della bellezza che, nel concetto classico, li fa poeti.

2. *L'arte imitatrice e la norma morale dell'arte.* — Per l'antichità, infatti, il problema dell'essenza dell'arte (che cosa sia essa, come si svolga, come si determini il suo processo) si convertiva in quello della sua *funzione* (che cosa faccia, qual risultato le sia proposto): né la forma dell'arte pareva esser altro che l'adempimento perfetto di questa funzione. La spontanea soluzione del problema sarebbe, che l'arte attende a produrre cose belle; ma il problema non è così punto risolto, restando da spiegare che cosa precisamente significhi produr cose belle, e quali siano. Ora lo spirito classico, di quanto era portato a concepire esteticamente la realtà e la vita, di tanto era poi impreparato a valutare l'artistico fascino di cui tutto gli appariva soffuso come una sfera per sé stante: e cercò di interpretarlo riducendo il suo significato a quello di altre attività e valori, come il piacevole, il buono, il vero e via dicendo. Non per niente ai Greci erano bontà e bellezza una qualità sola, indissolubile.

La più importante di queste interpretazioni, nella storia del pensiero estetico, è quella svolta da Platone, nel libro X della *Repubblica*: la teoria dell'arte imitatrice, o, greccamente, dell'arte come *mimesi*. Si tratta, in sostanza, dell'identificazione dello scopo dell'arte con la verità. L'artista, poeta o artefice, imita, ossia riproduce come chi vada raccogliendo in uno specchio le immagini delle cose, la natura in genere e la vita umana in particolare: il pittore e lo scultore effigiando le cose, gli animali e le persone, il tragedo portando sulla scena le azioni degli uomini, il melico tentando di ripeter nel verso l'impeto della passione o il furore del mare agitato. Evidentemente l'opera loro sarà tanto più perfetta quanto più si avvicinerà al modello

imitato. Ma secondo la filosofia platonica, natura e vita sono a loro volta imitazione di una realtà trascendente, sono mimesi delle idee: e così l'arte diventa imitazione di seconda, talora di terza mano, vale a dire un duplicato superfluo, se per avventura riesce perfetta, o un vano sforzo di adeguare una realtà, che forzatamente impallidisce e si altera in questa sua infima manifestazione. Perciò Platone condanna l'arte come un'attività inferiore, come un depravarsi dello spirito lungi dalla verità: la qual condanna è ad un tempo la conseguenza logica della teoria, e, in una con altri che avremo occasione di notare, il suo maggior vizio.

Aristotele, è vero, riprendendo nella *Poetica* la teoria della mimesi, diede qualche accenno di concezioni più profonde: osservando che l'arte è rappresentazione dell'universale, mentre la storia è del particolare, egli intendeva che l'universale fosse piuttosto un intimo significato che una verità per sé presa; che la mimesi fosse diretta realizzazione di questo universale, e non imitazione di un'imitazione, — che infine la materia dell'arte non è già tutto il valore dell'arte, in quanto ricevendo la forma essa diviene, di pura potenza che era di fronte all'interesse estetico, una realtà estetica in atto. Ma la scarsa chiarezza con cui si profilano questi accenni nelle pagine dello Stagirita, e soprattutto la forte vena di platonismo ch'egli non riuscì mai a eliminare dal suo pensiero, impedirono che ciò avesse qualche prossimo risultato.

D'altra parte, Aristotele non pareva staccarsi dall'ambito di un altro concetto intorno al quale molto si travagliò l'estetica antica: quello del significato pratico dell'arte. La prima forma in cui esso si presentò fu indubbiamente sug-

gerita dalle riflessioni dei sofisti intorno alla commozione degli affetti procurata dall'oratoria: riflessioni che facilmente si estesero al risultato, che l'arte avesse per iscopo alcunché di praticamente utile, sia pure in senso superiore. Ma sul medesimo terreno Platone giungeva a escludere dall'educazione ideale dell'uomo la poesia: perché essa indebolisce l'animo, sia insinuandogli credenze illusorie e sia suscitando in esso passioni contrarie alla purezza e al vigore della vita morale. Soltanto se aderisse interamente alle esigenze pedagogiche dei principi etici e politici, l'arte trovava giustificazione agli occhi del filosofo. Aristotele capovolsè, dal canto suo, queste tesi, affermando che l'arte opera la *catarsi* (purificazione) degli affetti, perchè nel suscitarli in noi li spoglia della loro passionalità, e innalza l'animo a considerarne il valore universale; sicché l'imitazione propria di questa attività serve pure a qualche cosa, e qualche cosa significa anch'essa nel mondo dello spirito. Ma anche una teoria così fatta non esce dal campo dell'eteronomia, ossia della tendenza a porre la legge dell'arte fuori dell'arte stessa.

In fondo a tutte queste discussioni stava l'idea che l'arte fosse una sorta di seduzione psicologica (*psicagogia*), con cui l'artista riusciva a trarre lo spettatore, l'osservatore, il lettore a una certa meta da lui voluta e perseguita. Gli antichi non videro dunque nessuna differenza sostanziale tra l'arte e la retorica, e dalla retorica appunto mossero a ragionare intorno all'arte. Ne scaturì un altro concetto, strettamente imparentato coi precedenti: che l'arte fosse rivolta ad eccitare il piacere, e attuasse la sua forma più nobile quando di questo piacere si giovasse per introdurre nell'animo verità teoretiche o principî morali che di per sé

vi avessero difficile entrata: volgendo così il piacere estetico a una positiva utilità. *Aut prodesse volunt aut delectare poetæ: ma omne tulit punctum qui miscuit utile dulci* (Orazio, *Ars P.*, 333 e 343). La concezione edonistica (da ἡδονή, il piacere) e la concezione pedagogica dell'arte appaiono così strettamente congiunte (*non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunt et, quocumque volent, animum auditoris agunt*; ivi, 99 - 100); sebbene la seconda sembri escludere la prima. Tutto sta nell'intendere quel piacere come alcunchè di eletto e raffinato e nel porlo a servizio del vero e del bene: soltanto gli Epicurei avvertirono, ma senza trovar seguaci, che il piacere estetico è di natura assolutamente diversa dal piacere pratico, e che pertanto l'arte non ha alcuna ragione di utilità.

Un'altra conseguenza di tali concezioni fu che l'artista non parve poter riuscire nel suo intento se non giovandosi della conoscenza intellettuale di un mondo di valori da lui indipendente: la natura, la tradizione artistica, la psiche umana, — e, più alto ancora, i principii supremi del reale.

3. *Le leggi dell'arte e il suo mondo oggettivo. Il bello.* — Pertanto, l'estetica classica si affaticò tutta quanta, da Aristotele in poi, a elaborare nei suoi trattati questo mondo oggettivo dell'arte, secondo un indirizzo schiettamente naturalistico. Data l'importanza fondamentale della cultura antica per la storia della nostra, pur dopo l'avvento del Cristianesimo e dopo le varie rivoluzioni del pensiero moderno, si capisce come i risultati di tale elaborazione abbiano costituito dei caposaldi che non fu facile abbattere.

Prima di tutto, i generi artistici e, in particolare, letterari. Posto che l'arte era imitazione della natura e della

vita, si classificarono i suoi prodotti in corrispondenza o sulla scorta di queste: e quelli ch'eran dapprima termini di distinzioni pratiche variamente originate, divennero designazioni di classi e tipi immutabili. L'unica Musa ispiratrice di Omero si moltiplicò nelle nove sorelle Pierie: l'arte, cioè, si rinfranse nelle molte arti. Nel campo letterario, la prosa si oppose alla poesia, come forma diversa di espressione: invano Aristotele e Teofrasto si affaticarono a dimostrare che tra l'una e l'altra non passa differenza qualitativa: la prosa restò nell'eccezione comune la non — poesia, l'arte del dire praticamente intesa. Ma pittura, scultura, poesia e musica, — le arti per eccellenza, — si suddivisero nelle più varie diramazioni, quelle a cui spettò propriamente il titolo di *generi*: tragedia, commedia, epica e lirica, per esempio, — oppure «modo» frigio, ionico, dorico della melodia. Ciascun genere non poteva sussistere senza una materia corrispondente, predeterminata: come la materia tragica e i cicli epici; — nè senza un analoga classe di sentimenti in sua dipendenza, quali la comicità o l'ironia. Sono tanti *concetti* estetici, schematicamente fissati, che sopravvivono ancora, e non solo volgarmente.

Per ogni genere, un insieme di leggi; per ciascuna legge, un insieme di norme metodiche atte a realizzarla. Così, per la scultura, la statuaria; e per la statuaria, il celebre canone attribuito allo scultore Policeto, che stabiliva le proporzioni simmetriche del corpo perfetto. Così per la tragedia, le regole del suo svolgimento (uniformità di azione; successione di prologo, intreccio e catastrofe) e dei temi tragici; regole attuabili mediante i dettami dell'arte scenica e attraverso certe forme prescritte di espressione. Per la poesia lirica, le specifiche disposizioni relative alla

melodica o alla corale, all'epinicio o all'elegia erotica: e via dicendo. Si classificavano i τόποι («luoghi, casi») o argomenti d'obbligo, e i τρόποι (le «figure retoriche») per cui la poesia transvalutava la realtà. Tanto più l'arte si allontanava, nel corso del tempo, dagli eccelsi fastigi del V. secolo, e tanto più aveva bisogno di sostenersi con la precettistica ricavata dalla tradizione, fino al punto di conservare a ciascun genere poetico la forma linguistica e metrica in cui si era primamente svolto. E la squisita e scrupolosa esecuzione dei precetti costituì l'ideale di un'arte che dopo aver concepito sé stessa come attività imitatrice, imitava di fatto per non sapere più innovare: l'ellenismo e la latinità realizzarono così pienamente le loro teorie.

Soltanto la concezione platonica di un mondo ideale e trascendente poteva del resto legittimare questo indirizzo, non perché lo collegò ad essa relazioni logiche immediate, ma perché essa è la tipica espressione della *forma mentis* antica: la quale intese la verità, il bene, il bello (e così la vita, la storia) come sistemi in sé conchiusi, che il pensiero trascorre e scopre di punto in punto, e talora giunge ad abbracciare nella loro integrità, senza potervi arrecare nulla di proprio. Né l'antichità considerata in complesso, comprese quindi il progresso se non come l'avvicinarsi a possedere la totalità della conoscenza: né ammise, pertanto, uno svolgimento dell'arte se non come eliminazione di errori. Ma appunto era del tutto consono a tale spirito il mondo oggettivo di valori artistici che essa venne costruendo come l'ideale dell'arte. E questa idealità dell'arte si identificava con il valore della realtà come bellezza, con il bello in sé, norma della natura e della vita prima che dell'opera umana. Perché il Greco, profondamente

artista nell'anima, concepì e plasmò nella sua mente il reale come una grande opera d'arte: e così lo vide ognora dominato da una legge estetica più che morale, fonte lontana dell'ispirazione che fa del poeta un *entusiasta*, un « pieno di Dio ». La dottrina platonica dell'Eros, vincolo dell'universo, attinta alle più antiche tradizioni religiose, — e la teoria neoplatonica, o di Plotino, della bellezza eterna che illumina il reale da sommo ad imo, sono, a sette secoli di distanza, i due poli speculativi di una concezione che tentò anche l'austero animo di Aristotele e il rigoristico Stoicismo e l'atomista Lucrezio, ma che fu: soprattutto, normale e onnipresente nella critica letteraria come nel pensiero volgare. E si ebbe, accanto al bello, anche il *sublime*, come ideale oggettivo in cui gareggiassero natura ed arte: e tutta una serie di altre forme oggettive del bello, corrispondenti a quelle della bellezza artistica. Un palpito mistico animava in ciò la ricerca e trascinava con sé le sorti dell'arte.

Questi, in poche linee, gli elementi e gli atteggiamenti tipici che costituirono l'eredità dell'estetica antica nel suo aspetto complessivo e nella sua trasmissione diretta. Molte preziose fila secondarie, molti germi fecondi scoperte più tardi sotto tali superficie il pensiero estetico e se ne nutrì: ma la visione dell'arte, che dal mondo classico passò organicamente alla storia come peculiare di esso, è quella che si è detta.

NOTA AL CAP. I.

TESTI: Testimonianze sui sofisti e le loro prime ricerche intorno alla forma del dire, alla commozione degli affetti, ecc., in DIELS, *Vorsokratiker* (3^a ediz.), vol. II, pt. I. (trad. it. con aggiunte di M. Timpanaro-Cardini, *I Sofisti*, (Bari, Laterza, 1923); sui Pitagorici, il loro concetto dell'armonia, le loro teorie musicali, il loro influsso sulle origini della retorica, anche in DIELS, vol. I, 3^a ed. — Per Socrate v. PLATONE, *Ippia maggiore*; SENOFONTE, *Mem. socr.*

— Di PLATONE sono fondamentali il II e III libro della *Repubblica* per la critica moralistica dell'arte e il X per la critica gnoseologica (1); alcune pagine delle *Leggi* che attenuano il rigorismo della *Repubblica*; il *Fedro* e il *Simposio* per il concetto dell'Eros universale; oltre l'*Ippia maggiore* già cit. Per ARISTOTELE v. la *Poetica* (trad. it. di M. Valgimigli; Bari, Laterza, 1917) e la *Retorica*; idee platonegianti sul bello in sé v. in *Metaph.* lib. XII, e in *De coelo et mundo*.

— La tradizione aristotelica è rappresentata principalmente da TEOFRASTO (framm.), dai retori dell'età alessandrina, e dalle scuole critiche di Pergamo e di Alessandria. Anche i trattatisti stoici, guidati da preoccupazioni affatto scolastiche, seguirono Aristotele.

Per l'epoca ellenistico-romana v. LONGINO, *Del Sublime* (trad. it. di G. Canina, Firenze 1871); ARISTOSSENSO, *Elementi di armonia*; ELIO DIONISIO (II sec. d. Cr., framm.); FILOSTRATO, *De imaginibus*; ERODE ATTICO; il gramm. DIDIMO. L'indirizzo dissidente degli Epicurei ci è noto attraverso i trattati di FILODEMO (*de rhetorica, de poematibus*) scoperti nei papiri Ercolano, parte nel 1895 e parte in séguito.

— Dei trattatisti latini ricordiamo CICERONE (*de oratore*), ORAZIO (*epist.* lib. II, e specialmente la III. ep., *Ad Pisones*, nota col titolo di *Ars Poëtica*), QUINTILIANO (*institut. orat.*) e il sudotacitano dia-

(1) Ne pubblico, contemporaneamente a questo volume, una mia traduzione commentata: PLATONE, *L'essenza dell'arte secondo la « Repubblica »* (ed. Paravia).

logo *De oratoribus seu de causis corruptae eloquentiae*. L'indirizzo neoplatonico si trova svolto in PLOTINO, *Enneadi*, I, 6 *de pulchro*, e in PROCLO, *Commento alla «Repubblica» di Platone*.

— Di trattati tecnici e saggi critici intorno alle arti figurative poco è giunto a noi dall'antichità, a parte le descrizioni dei retori. Si notino tuttavia il *De Architectura* di VITRUVIO e il libro XXXV della *Naturalis historia* di PLINIO, dedicato alla pittura e alla statuaria.

BIBLIOGRAFIA: ED. MÜLLER, *Geschichte der Theorie der Kunst bei der Alten* (Breslau, 1831-37, 2 voll.); I. WALTER, *Die Geschichte der Aesthetik im Alterthum* (Lipsia, 1893); ÉM. EGGER, *Essai sur l'hist. de la critique chez les Grecs*², 1886; CROCE, *Estetica* (Storia,) cap. I; SAINTSBURY, *A history of Criticism*, vol. I; L. A. PELIZZARI, *I trattati attorno le arti figurative*, vol. I, cap. I; L. RUSSO, *La catarsi aristotelica* (Caserta, 1919); A. ROSTAGNI, *Aristotele e l'Aristotelismo nella storia dell'Estetica* (in « Studi ital. di filol. class. », N. S., vol. II, 1921).

CAPITOLO II.

Moralismo e tecnicismo nel pensiero cristiano e bizantino.

1. *L'arte e il problema etico-religioso.* — Il Cristianesimo, nella sua grande opera di rivolgimento morale della vita e della società antica, non poteva a meno di porsi il problema, se quel rivolgimento dovesse toccare anche il campo della cultura estetica, che tanta parte aveva nel mondo ideale dello spirito classico. E non si trattava soltanto di accogliere o meno l'arte e la letteratura antica nel nuovo mondo culturale cristiano: ma di decidere se indipendentemente dalle forme della tradizione esse avevano diritto di accedere nella vita religiosa dello spirito, che era poi per il cristiano l'unica vita. Il problema non poté per altro essere concretamente discusso se non in modo affatto particolare, sia perché esso si convertiva nella questione pratica della convivenza di arte e religione nel culto, e sia perché era difficile trattar dell'arte senza pensarla in quella specie che aveva costituito un elemento organico del paganesimo. E perciò la prima soluzione, sostenuta dai Padri della Chiesa alessandrina e dai grandi apologeti dell'Africa cristiana nel II - III secolo d. Cr., fu negativa: attraverso la nota formula, che non era lecito lo sviluppo artistico del culto con immagini, templi, statue. Origene, con grande chiarezza, ci ha esposto le ragioni di questa tesi nel repli-

care all'accusa che il Cristianesimo aborrisse dall'arte religiosa per dedicarsi a culti segreti. « C'è, egli dice, già nell'animo del giusto un altare, da cui sorgono vapori d'incenso, le preghiere scaturite dalla purità della coscienza. E non son certo convenienti a Dio le statue e le immagini votive prodotte ad arte, ma solo quelle formate e levigate dal Verbo divino: le virtù, cioè, con cui imitiamo il Primogenito di tutte le creature. Ma come degli artisti taluni riescono a compiere mirabilmente la loro opera, quali Fidia e Policleteo scultori, Zeusi e Apelle pittori, — altri con minor perfezione e altri ancor più rozzamente: così non c'è confronto tra lo stesso famoso Giove Olimpico di Fidia e quella figura di Dio che nell'animo nostro è foggiate a simiglianza di Lui stesso ». Del pari, Minucio Felice nel suo *Octavius* adduce a eguale scopo la trascendenza di Dio che non sopporta di esser limitato in una figura o rinchiuso in un tempo: Arnobio e Lattanzio accentuano l'interiorità del sentimento religioso, che si attenua e svanisce estrinsecandosi artisticamente. Tertulliano trae la conseguenza estrema ma inevitabile, che « la natura è opera di Dio, l'arte è opera del demonio » (*De cultu fœm.* II, 5); e non bisogna dimenticare che questa corrente di idee portò, qualche secolo dopo, alla lotta degli iconoclasti.

Ma una posizione così rigida poteva mantenersi solo fin quando l'impeto religioso del Cristianesimo primitivo conservasse la sua forza travolgente, esclusiva d'ogni arte: via via che questa si venne sedando, con lo sviluppo della Chiesa, in forme più concrete, risorsero le esigenze estetiche in seno alla vita cristiana. Allora noi vediamo in Oriente, dove il culto presto si avviò sulle orme sontuarie dei tempi andati, tradursi rapidamente il problema iniziale

in quest'altro: se l'arte, come eccitatrice di godimento sensibile, non sia nociva alla vita religiosa e agli atti del culto in quanto perturberebbe e distrairebbe l'animo del credente. Anche qui si rispose dapprima in senso antiestetico: ma tosto si giunse a una più transigente opinione, che troviamo svolta nel III - IV secolo da Basilio Magno, Gregorio di Nissa e Gregorio Nazianzeno, Giovanni Crisostomo ed altri, favorevoli all'uso delle immagini nel culto e allo sviluppo dei valori artistici e letterari in genere, purché non contraddicessero né facessero ostacolo alla coscienza religiosa, ma ne seguissero i dettami e giovassero al suo incremento. Questa tesi, nel IV - V secolo, ebbe poi nuova formulazione in seno alla Chiesa latina: dove Sant'Agostino, Sant'Ambrogio, San Gerolamo e il poeta Prudenzio la vollero al più profondo significato, che anche la religione può e deve essere esteticamente sentita, anzi trova nell'arte la via della migliore espressione; posto sempre che l'arte non sia svolta in forma estranea o avversa ad essa. E a tal concetto si è ispirata la Chiesa cattolica in tutta la sua storia: e secondo esso ha dato impulso a una vasta sfera di attività artistiche feconde.

Da un siffatto movimento di idee doveva ricevere, ben s'intende, nuova conferma la vecchia concezione moralistica dell'arte, intesa come espressione di un contenuto etico - religioso e del tutto legata a questo: e rinfrescarsi ad un tempo la teoria dell'arte *maestra* di verità e di bene. Il Cristianesimo primitivo diede anche attuazione concreta alle sue dottrine sull'argomento, con l'indirizzo simbolico che domina la pittura delle catacombe e la nuova critica letteraria. Il simbolismo che era stato forma costitutiva del pensiero religioso orientale diventò principio e norma d'arte:

e sistemò convenzionalmente le espressioni artistiche della verità richieste dalla religione. Dati i precedenti teorici che abbiamo esposti, il simbolo figurativo doveva di necessità apparire il grado più eccellente del mondo estetico. Allo stesso modo prese piede e si sviluppò in letteratura l'allegorismo: come quello che permetteva di riabilitare in parte la tradizione greca e latina, in un primo momento fieramente reietta (da Eusebio, p. es., II sec.) poi rivalutata attraverso le interpretazioni allegoriche che facevano di ogni grande scrittore antico un inconscio cristiano. Non c'è bisogno di ricordare la fortuna di Virgilio precursore e prenunzio del Cristianesimo nella IV Ecloga, né le fatiche esegetiche di Fulgenzio intorno all'*Eneide*. Quello che era stato uno dei tanti momenti della critica letteraria classica, fu ora l'esigenza principale: non si vide la letteratura che sotto specie di allegoria. Ma intanto attraverso queste linee secondarie si manteneva provvisoriamente il gusto della classicità: il V e il VI secolo videro ancora, prima e dopo Fulgenzio (480 - 550 ca.), poeti classicheggianti come Sidonio Apollinare e Venanzio Fortunato, e sistematori del sapere antico in forma allegorica quali Marciano Capella e Isidoro di Siviglia. Soltanto Gregorio Magno protesta solitario contro chi vuol ridurre la parola di Dio alle regole grammaticali di Donato: ma Donato era stato maestro di San Girolamo.

2. *Persistenza del platonismo nell'estetica cristiana.* — In connessione a questa larvata vitalità del gusto classico stanno i primi tentativi di assorbimento dell'estetica platonica da parte del nuovo pensiero speculativo, e le concezioni teologiche del bello cui essi dettero origine. Dei molti modi con cui l'antichità aveva cercato di definire questo

valore oggettivo, che appar tanto instabile nelle manifestazioni del gusto, due soprattutto eran tali da potersi qui sviluppare e approfondire: la definizione di origine pitagorica, che il bello fosse ordine, proporzione, *armonia* (dove si ricavò un'analoga legge di coerenza dell'opera d'arte), e l'altra di origine platonica, che identificava la bellezza con il tralucere nelle cose sensibili di una verità eterna ipersensibile. Contemporaneamente alle origini cristiane, i neoplatonici, soprattutto Plotino, avevano cercato di comporre in sintesi organica entrambe le tesi: in qualche modo l'aveva già prima fatto Aristotele. E date le loro evidenti possibilità di sviluppo religioso, dato altresì che potevano essere svolte senza pregiudicare il problema dell'arte, trattando solo della bellezza cosmica, opera di Dio, che poteva anzi essere addotta per sconsigliare l'artista da un tentativo superfluo e forse empio di emulazione, — si capisce come queste ricerche attraessero i teologi cristiani e giungessero a un tentativo sistematico in Sant'Agostino.

Agostino, dominato in tutto il suo pensiero dal platonismo nonostante la sua potente affermazione della forza pratica nel mondo e nello spirito, distingue nettamente tra il bello relativo, ciò che piace al gusto, e il bello in sé: si accorge cioè della difficoltà di conciliare la pretesa assolutezza del bello con la mutevolezza del gusto. Ma, egli dice, non bisogna tener conto di questo gusto mutevole e vario se non come di un fatto da spiegare, e niente più. La somma bellezza sussiste indipendentemente dal piacere che provoca in noi: e la sua forma è data dall'*unità* dall'*armonia*; la bellezza del corpo umano consiste, per esempio, in una *congruentia partium cum quadam coloris suavitate*. L'*armonia* in sé ha però significato qualitativo, non quan-

titativo: è un attributo «incorporeo e invisibile», come come avea detto Platone (*Phaed.* 85 e) e Agostino ripete (*ipsa tamen pulchritudo ex qua pulchra sunt quaecumque pulchra sunt, nullo modo est visibilis*): è un *nescio quid maius* che non si ragiona, ma s'intuisce — e si ama. Invece nel campo dell'arte, del bello come opera e giudizio d'uomo, si ha soltanto l'armonia in senso quantitativo: vale a dire quella che è data nella *convenientia partium* (prima era *congruentia*), ossia nello sforzo di conseguire l'unità e la coerenza con la similitudine dei particolari affini, con la graduazione della dissomiglianza negli altri. Per questo rispetto, la *ratio* umana nel suo impellente amore del bello solleva più alta di tutte l'armonia geometrica. Ma è evidente che tal preoccupazione pitagorica, che suggeriva a Marciano Capella di porre l'Aritmetica tra le ancelle della Filologia, non è in Agostino preponderante. L'armonia estetica integralmente intesa gli appare, oltre ogni significato concreto, una rivelazione del trascendente, misteriosa e ineffabile, da cui ricevono valore le sue immediate parvenze.

La bellezza dell'universo e delle singole cose è dunque avviamento all'amore e alla contemplazione di Dio; la bellezza dell'arte è soltanto educazione a sentire quella più grande bellezza. Così scaturisce dal pensiero di Agostino la posizione estetica fondamentale del platonismo cristiano, intento ancora una volta a fissare oggettivamente nel mondo l'afflato mistico del suo spirito. E rappresentano senza dubbio lo svolgimento diretto delle teorie agostiniane i famosi scritti attribuiti a Dionigi l'Areopagita (specialmente il *De celesti hierarchia*) che dallo scorcio del V secolo in poi nutrono così largamente la mistica cristiana: dove si prospetta la massima celebrazione della bellezza come armonia, nella realtà sopraterrena di un mondo angelico e divino.

3. *La tecnica bizantina, e l'arte come tecnica.* — Ma l'arte, l'attività estetica come tale, usciva dall'estetica agostiniana novamente svalutata e ridotta a un magistero di atti esteriori, idonei a produrre la bellezza così come all'uomo è concesso — e guidati da presupposti intellettuali: cioè ridotta alla *tecnica*. Ora è interessante che allo stesso risultato, in forma ancor più concreta e precisa, giungesse l'indirizzo estetico insito nell'arte bizantina. La qual arte ebbe notevole impulso, anche nelle sue propaggini occidentali, dalla cresciuta e ormai definitiva adesione della Chiesa al culto delle immagini, che lo stesso movimento iconoclastico riuscì solo temporaneamente a scacciare dalla vita ecclesiastica di Grecia e d'Oriente. In Italia, San Paolino vescovo di Nola (353 - 431), contemporaneo di Agostino, e più tardi Gregorio Magno che pur s'opponeva al classicismo letterario, diedero al culto delle immagini una sanzione quanto mai esplicita: e già abbiamo ricordato l'analogo pensiero dei Dottori d'Occidente. Sicché tutto lo sfarzo figurativo con cui il bizantinismo cercava di nascondere la sua intima povertà spirituale, poté anche da noi, massime a Ravenna e a Roma, aver largo sviluppo.

Dobbiamo poi tener conto della grande importanza che ebbero nella storia del bizantinismo gli alchimisti dell'Egitto greco e cristiano: stretti in consorzi misteriosi, illuminati da teorie mistiche in cui convivono credenze semitiche, greche e cristiane, ma guidati da uno spontaneo intuito di processi naturali che oggi la scienza invano cerca di ricostruire o spiegare, — questi indagatori delle sostanze e delle loro combinazioni furono in grado di trasmettere al modo artistico bizantino i segreti tecnici che lo fecero grande nella scienza dei colori, e di creare una letteratura

di trattati d'alchimia e coloristica, a cui vediamo accedere anche scrittori cristiani come Sinesio (m. 415). Così agli occhi del popolo l'artista, che era in grado di compiere meravigliose opere musive e decorative solo in grazia di questi segreti, e di una imperfetta (ma allora peregrina) arte del disegno, divenne una specie di mago, e la sua opera apparve circondata di sortilegio; come l'immagine della Madonna in S. Maria Maggiore a Roma, di cui cadeva un frammento a ogni sventura dell'Urbe: finché, dice la leggenda, all'entrata di Totila tutta rovinò. Ma per contro non si percepiva altra importanza dell'arte fuor di quella derivante dai misteri della tecnica, che giungevano a prendere il sopravvento persino sui significati allegorici e teologici: né l'arte bizantina, così povera d'ispirazione e di tormento spirituale, era fatta per trarre a veder nelle sue opere qualche cosa di più profondo.

Di qui la singolare concezione dell'arte figurativa, e poi anche poetica, che il bizantinismo doveva lasciare qual durevole eredità al Medio Evo. Posta l'arte come versantesi totalmente intorno a problemi di colori e di forme, di ritmi e di metri: data un'arte che, nella pratica, non era in grado di sviluppare così vigorosa la sua più interna ragione da farne capire il valore: si doveva necessariamente giungere alla conseguenza che l'arte consistesse nell'insieme di operazioni con cui essa riesce a darci dei prodotti concreti -- che non ci fosse quindi nessuna differenza qualitativa fra l'artista e l'artefice, fra l'arte esteticamente intesa e l'arte come attività pratica, fra le «arti belle» e «le arti manuali». La differenza poteva essere, se mai, dovuta al pregio materiale e alla rarità dell'opera: non ad altro; né effettivamente poteva stabilirsi in altra maniera quando

i termini di confronto erano rappresentati dai musaicisti del bizantinismo puro — e dagli artefici che sapevano produrre le splendide stoffe dei « pallii » ecclesiastici e le dorate meraviglie delle « teche » civili e sacre. Sicché restò acquisita l'identità sostanziale di tutto ciò che, fosse estetico o pratico, si era chiamato *ars* e τέχνη quando, nel pieno fiore della classicità, non si conosceva che arte pura: allora si era assimilato il pratico all'estetico, ora si assimilò inversamente questo a quello.

E se spogliamo tra gli scrittori di Bisanzio, ci si presenta analogamente una profonda rifioritura d'intellettualismo estetico: poiché certo è la percezione delle cose e l'intelligenza delle regole che guida l'arte come attività pratica. Ecco San Niceforo, patriarca di Bisanzio (sec. VIII - IX), che ripristina la teoria aristotelica delle quattro cause, applicandola, come già Aristotele avea fatto a mo' d'esempio, all'opera d'arte e distinguendo anzi per questa addirittura sei cause: la materia di cui è fatta, la forma che assume, il modello in essa imitato, l'artefice che la produce, lo strumento di cui si serve, e il fine per cui la fa. Causa materiale, formale, esemplare, efficiente, strumentale, finale: ma l'esemplare è un duplicato sofisticato della formale, e la strumentale un complemento della finale; sicché non si procede in realtà oltre Aristotele. Traduciamo poi in termini moderni questa concezione, che spezza il processo da cui nasce l'opera d'arte in tanti momenti staccati ed estrinseci l'uno all'altro: e avremo la misura esatta dell'intellettualismo tradizionale. Né diversamente è da intendere l'altra teoria di Niceforo, che se l'ombra e l'immagine artistica sono entrambe riproduzioni di una realtà, la seconda è superiore alla prima perché risulta non da un fattore nega-

tivo, come la privazione della luce, ma da un'opera positiva e quindi piú vicina alla realtà effigiata. Così, come Coricio di Gaza (VI sec.) aveva rinfrescato la vecchia comparazione oraziana che « la poesia è come una pittura », anche Niceforo insiste che la pittura, nel senso generale di rappresentazione del vero per mezzo di segni, è il concetto universale sotto cui si raggruppano arti figurative e letterarie. Non occorre di piú, ci sembra, per dimostrare il bizantinismo, pur così intento a eccitare con artificiosi stimoli la sensibilità estetica, serví a sistemare ulteriormente la tipica eredità delle teorie classiche nel suo trapasso al Medioevo, e ne accentuò la tendenza a cercare la norma dell'arte fuori dell'arte.

NOTA AL CAP. II.

TESTI: a) ORIGENE, *Contra Celsum*, lib. VIII, cap. 17; MIN. FELICE, *Octavius*, p. 95; ARNOBIO, *Adversus gentes*, lib. VI, 1; LATTANZIO, *De ira dei*, II, 2; TERTULLIANO, *de idolatria liber*.

b) BASILIO M., *homilia* 17; GREGORIO NAZIANZENO, *carmina*; GREGORIO DI NISSA, *de hom. opificio*, c. 5; e tutta la serie di « excerpta » in S. GIOVANNI DAMASCENO, *de imag. orationes III*.

c) AGOSTINO, *de fide et symb.* cap. VII; *de pulchro et apto* (framm.) e *Confessionum* lib. IV, 13; *de ordine* II, 11 e 15; *de diversis quaestionibus* LXXXIII, etc.

d) FULGENZIO, *Mythologiarum* Libri III, e *Vergiliana continentia*, MARCIANO CAPELLA, *De nuptiis Mercurii et Philologiae*; ISIDORO DI SIVIGLIA, *Ethimologiarum* libri XX.

Per gli alchimisti v. la silloge del Berthelot, *Collection de anciens alchimistes grecs* (Paris, 1888, 3 voll.); per la tecnica paleo-cristiana nel libro del BAYET, *Recherches pour servir à l'hist. de la peinture et de la sculpture en Orient avant la querelle des Iconoclastes* (Paris, 1879); per la tecnica bizantina nelle due storie dell'arte bizantina del KONDAKOFF e del DIEHL. Cfr. poi PAOLINO di NOLA; *epist.* 30 e 32, *poëm.* 19 e 27, 28-29; GREGORIO MAGNO, *Moralia*, *proëm.* e in *Epist.* II, 303.

I testi di Niceforo, a cui si allude in fine al cap., vedili in PELLIZZARI, *I trattati attorno le arti fig.* vol. I, pp. 271 - 272.

BIBLIOGRAFIA: M. MENENDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas esteticas en España*, vol. I; CROCE, *op. cit.*, cap. II; A. PELLIZZARI, *op. cit.*, vol. I, cap. II-III. O. BACCI, *La Critica letteraria dell'antichità classica al cinquecento*, cap. 1; N. TURCHI, *La Civiltà bizantina* (Torino, Bocca, 1913); A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, vol. I e II.

CAPITOLO III.

Le idee estetiche del Medio Evo.

I. *L'arte poetica medioevale.* — Trovare la norma dell'arte nel vero, nel buono, nell'utile piuttosto che nel bello, o, ch'è lo stesso, spiegare il bello riducendolo ad altri valori, fu il tema d'obbligo del pensiero medioevale come movimento collettivo di coltura: ché i suoi sommi videro, solitari, piú addentro. E il piú cospicuo esempio di questo indirizzo è senza dubbio nelle idee che ispirarono la critica letteraria medioevale: nell'*allegorismo* e nell'*enciclopedismo*.

Il Medio Evo infatti intese e sviluppò il concetto dell'allegoria con tanto maggior vigore e precisione quanto minore era l'ostacolo che poteva opporglisi da una matura e autonoma attività artistica. L'esercizio della sottile arte dialettica nelle dispute dei teologi abituò le menti a distinguere nettamente e a collegare con sistematicità tutta esteriore le cose dello spirito: anche la poesia fu presa in questa ruota e macinata a dovere. Forma e materia, espressione e contenuto divennero, almeno teoricamente, fattori distinti e diversi, connessi da rapporti intellettivi: sì che la tal figura, la tale immagine, il tale attributo avesse costantemente quel certo significato, quel dato valore etico, storico o teologico. Le raccolte dei *fabliaux*, i *bestiarii*, le *moralizationes*, e piú tardi il celebre *Roman de la Rose* con tutti

i suoi ascendenti e discendenti, sono la piú esatta applicazione di questo indirizzo convenzionale. I pochi capolavori della poesia classica che l'Alto Medioevo conobbe e studiò, furono sottoposti ad un lavoro ancora piú penetrante di quello a cui gli avevano già assoggettati gli interpreti della Patristica e del Basso Impero, per farli corrispondere a questo intellettualistico ideale di poesia. La fortuna letteraria di alcuni libri, come il *De consolatione philosophiae* di Boezio, e la sorte di certi altri, come le opere di Virgilio e di Lucano, si spiega, per molti lati, così.

Questo allegorismo non è soltanto una intensificazione dei principi classici da noi già esposti: ma è la loro elevazione da esigenze relative a leggi assolute, e da canoni critici a norme pratiche. Il mondo classico e il mondo cristiano primitivo avevano considerato il valore allegorico quasi un nucleo segreto da scoprire, sotto l'ampia e libera veste della poesia o della figurazione: il mondo medioevale volle che quel nucleo diventasse tutto, e trasparisse per ogni piega, e assorbisse ogni desiderio estetico sotto il suo dominio. Sicché la forma artistica assunse esplicitamente la funzione di mezzo subordinato a uno scopo, di simbolo legato a un concetto: e irrigidì la sua fluida vita nella combinazione di prefisse forme convenzionali, di *simboli*. Ma la coscienza estetica di quell'età andò piú oltre ancora, e identificò il proprio ideale in quelle opere d'arte dove il contenuto fosse assolutamente signore della forma, e la riducesse a funzione tecnica e materiale: le visioni, le opere ascetiche, le cronache, le leggende, i cantari epici, l'architettura religiosa: dove i sentimenti espressi travolgevano nella loro grandezza ogni desiderio autonomo del gusto. E' da notare però che, nel fatto, questa fu soltanto

una organica tendenza, — e che sotto le apparenze di una eliminazione dei criteri di gusto letterario, altri e nuovi criteri stavano sorgendo e formandosi, che ci troveremo poi dinanzi qualche secolo dopo.

L'*enciclopedismo*, inoltre: cioè quella tendenza a sistemare ed esaurire tutto il sapere in un unico ciclo, sotto la luce della suprema verità religiosa, nella cui attuazione si distinse singolarmente la cultura medioevale, favorita dalla scarsità e dalla relativa stabilità delle conoscenze concrete di cui poteva disporre. Il sapere umano, di contro al sapere teologico, venne ordinato nelle sette « arti liberali » (non più nove, come le Muse antiche e le scienze di Marciano Capella) divise in *trivio* (sapere formale): grammatica, retorica e logica (o dialettica); e *quadrivio* (sapere oggettivo): aritmetica, geometria, medicina (e astrologia), musica. Questa concezione sistematica ebbe prima di tutto importanza come guida e schema di esposizione allegorica per la letteratura e l'arte medioevale, nonché criterio di giudizio per la critica letteraria; in secondo luogo essa, includendo le discipline letterarie nel campo del sapere logico e formale, rafforzò la tendenza a presentarle come sistema di mezzi, intellettualisticamente combinati e disposti, atti a conseguire gli scopi dell'arte. Tuttavia, il concetto stesso di « arti liberali », naturalmente contrapposte alle « arti pratiche », se da una parte metteva sullo stesso piano letteratura e filosofia, musica e scienze, dall'altra giovava a staccare — ma soltanto idealmente — l'idea dell'arte dal mondo della pratica. Le arti figurative, che il pensiero classico aveva sempre congiunte con la poesia, rimasero qui invece al livello delle arti manuali: pura tecnica. E saremo costretti per un gran pezzo a seguire la storia del-

l'estetica come suddivisa in due rami paralleli: estetica letteraria ed estetica figurativa, collegate insieme soltanto dalle comuni ricerche sul *bello*.

2. *Il concetto dell'arte nella Scolastica: San Tommaso.* — Appunto secondo questa ripartizione dobbiamo esporre la più grande sistemazione del pensiero estetico medioevale, offerta da San Tommaso d'Aquino con tale potenza concettuale da sollevarsi spesso ben più in alto delle idee correnti tra i suoi contemporanei. L'Aquinato può, infatti, essere ad un tempo considerato come il teorico per eccellenza delle dottrine estetiche professate dalla Scolastica del secolo XIII e come un lontano precursore di problemi estetici moderni.

Il primo cardine dell'estetica tomistica consiste nell'assegnare all'*ars* un posto suo distinto nella sfera dello spirito: ma nella sfera dell'attività pratica. L'attività pratica comprende due campi: l'*agere*, o azione morale, che riguarda e investe soprattutto il soggetto che la compie, — e il *facere*, o azione meccanica, che si riversa sulle cose e le trasforma. L'*agere* è diretto dalla PRUDENZA, *recta ratio agibilium*, — il *facere* è guidato dall'ARTE, *recta ratio factibilium*. Sotto il qual termine di « arte » s'intendono dunque così le arti figurative come le meccaniche, così le « belle » arti come quelle dell'artigianato; e nel senso complessivo di attività pratiche. Questo non deve far meraviglia, sia che si richiami l'avviamento dato a tale concetto dall'estetica bizantina, sia che si consideri di quanto senso artistico, raffinato od ingenuo, fruissero in quel tempo anche le più umili opere dell'artigianato, e si pensi da quale affinità spirituale fosse congiunto, ad esempio, nella costruzione di un tempio gotico il geniale ideatore delle guglie e delle

vólte con l'umile manuale che si compiaceva di dare un tono artistico alla disposizione interna delle pietre di un pilastro, dentro al quale nessuno avrebbe mai più ficcato lo sguardo, durando il tempio, dopo di lui; si pensi come siano ad un tempo pittori, scultori, architetti e decoratori, intarsiatori, scalpellatori taluni gruppi di artisti come i Cosmati di Roma.

Ad ogni modo, l'arte è per San Tommaso operazione pratica: e insieme è essenzialmente guidata, come *recta ratio*, dalla conoscenza intellettuale. Che fa invero l'artista? Egli apprende, nella contemplazione dell'universo le forme dell'arte, *in re*: le accoglie nella mente e le riproduce in nuova materia, producendo una *res* nuova, artificata. Il qual processo è possibile, in quanto le forme che l'arte ripete furono prima pensate da Dio, poi dalla Natura impresse nella *materia fluitans*, oscura e informe, determinata solo quantitativamente: ossia in quanto l'opera del fabro terreno è riproduzione di quella del Fabro divino. Questa parrebbe una posizione platonica, ma non è: perché secondo San Tommaso l'artista non « imita » dei « modelli » già fatti e compiuti, ma soltanto apprende — e cerca di emulare nella lor perfezione — le « forme » create da Dio, che si rinnovellano così nell'arte; certamente, l'uomo non può creare nuove forme, perché la vita appare chiusa in un sistema eterno: ma pure — *creatio admiscetur operibus artis*. L'arte è salva dalla degradazione del platonismo: sebbene a patto di rinunciare alla sua estetica autonomia e trovarsi — pur con una certa distinzione fra arti liberali e arti servili — considerata sotto specie non sua.

La forma che l'artista prende a sua guida è forma *bella*: l'opera artificata in cui consiste il risultato diretto dell'arte

sua, è opera *bella*: questo *pulchrum* regge idealmente il mondo immediato dell'arte. Ora, così San Tommaso definisce il bello: come la coincidenza di tre caratteri, che sono 1) *integrità* di forma, ossia perfezione; 2) *debita proportio, sive consonantia partium* (cioè *armonia*); 3) *claritas*, ossia lo splendore spirituale o fisico. E' evidente che questa *claritas* costituisce l'attributo propriamente estetico del bello, gli altri potendo valere anche pel vero e pel buono: ma appunto la *claritas*, che ricorda idee classiche e neoplatoniche, rimane qualche cosa di indefinito, come l'ineffabile fonte di rapimento che si strappa dal labbro questo semplice grido: « bello! ». San Tommaso spiega tuttavia che, mentre la consonanza delle parti è la materia della bellezza, la *claritas* ne è invece la forma. Si tratta pur sempre di una concezione oggettiva del bello: perché questa bellezza, così definita, è prima di tutto la divina bellezza delle cose naturali, e soltanto in secondo luogo la bellezza dell'opera d'arte.

Ma l'originalità dell'Aquinate consiste nella distinzione da lui posta, sviluppando concetti aristotelici di altro ordine, fra la sfera estetica e la sfera morale: distinzione che implica la virtuale condanna della critica moralistica. E cioè egli sostiene: 1) che il *bello* è diverso dal buono, nonostante la loro affinità, perché il buono è oggetto di desiderio pratico, il bello invece riguarda la conoscenza *Bonum est quod omnia appetunt, — pulchra dicuntur quae visa placent*. Onde il buono è anche bello, ma non si dà necessariamente il caso inverso: un'immagine può essere bella, pur essendo immagine di cosa turpe, — in quanto è bella solo perché *perfecte repraesentat rem*. 2.º In conseguenza della distinzione tra arte e prudenza, di cui si è detto, an-

che l'*ars* come opera soggettiva non dipende direttamente dalle norme morali, perchè queste riguardano il fine della vita umana e la sua sorte terrena, essa per contro si preoccupa di produrre degli oggetti e ha per scopo di produrli perfettamente. Gli oggetti potranno poi avere buono e cattivo uso, e di questo l'artista si dovrà preoccupare, in quanto uomo, ma non in quanto artista: la buona arte non esige, per sé medesima, criterio di onestà. Non diversamente oggi si ragiona, quando si vuol dipendere dell'arte dalla morale.

Ma il germe prezioso contenuto in questa dottrina non era destinato a svilupparsi in quei tempi: non si sviluppò nemmeno nel pensiero di San Tommaso stesso. Anzitutto perchè la tesi era presentata come concernente nella stessa misura arti belle e arti meccaniche, arti di fantasia e arti d'intelletto, e nella sua applicazione pratica riguardava soprattutto le arti che per noi oggi non sono « arte » (1). Poi perchè non investiva il più importante, per allora, dei problemi estetici: il problema della poesia. A questo riguardo Tommaso professa e sistema le idee della critica medioevale, fondate sul senso riposto dell'opera letteraria. Come già i Padri della Chiesa, (sulle orme delle religioni orientali e dell'Ellenismo), egli vede nelle scritture sacre, supremo modello letterario, ben tre sensi allegorici, secondo l'uno o l'altro dei quali può essere ad un tempo interpre-

(1) S. Tommaso dá infatti, a preferenza, esempi di questo genere: il coltello si dice ben fabbricato dal suo artefice, e cioè « un bel coltello », senza tener conto se venga usato per uccidere o per un taglio chirurgico o per tagliar le vivande: l'artefice non è responsabile dell'uso buono o cattivo, ma solo della bellezza del coltello, della sua bontà come coltello; ecc.

tato ogni passo: e cioè, oltre il senso *storico* o letterale, il senso *allegorico* propriamente detto (cioè il richiamo di un'altra verità, di un altro fatto), il senso *morale*, e l'*anagogico*, che indica il significato sovrasensibile e teologico della narrazione. Almeno uno di questi tre sensi deve trovarsi in ogni opera letteraria, perché essa meriti di essere apprezzata: e l'arte dello scrittore consiste nel maneggiare l'espressione, secondo le regole e le forme più idonee, in modo da rendere perfetto l'allegorismo.

Tutto questo non lieve lavoro di sistemazione compiuto dall'Aquinale nel nostro campo si suole designare come « intellettualistico ». Ma anche nella corrente mistica del pensiero medioevale dominano concetti affini, pur non essendo più la ragione, ma la fede estatica a fornire il principio del sistema. San Bonaventura (*De reductione artium ad theologiam*), che possiamo prendere come autore tipico dell'estetica mistica, non fa altro che recare di nuovo ad estrema intransigenza il moralismo e il neoplatonismo temperati e moderati da Tommaso. Per lui il « lume » dell'arte è la forma più bassa di « illuminazione », ossia di conoscenza della verità misticamente intesa: ed è cosa puramente esteriore; le arti sono, in sé stesse, solo per conforto o per diletto. E' notevole l'enumerazione di queste arti « servili », che Bonaventura toglie dal mistico francese Ugo di San Vittore: lanificio, armatura, agricoltura, caccia, navigazione, *teatro*, medicina; il « teatro » è « l'arte dei giuochi »: canti, suoni, favole, mimi (cioè tutta la poesia, e la musica). Perché l'arte poi possa trovar qualche merito agli occhi del mistico, bisogna ch'essa si sublimi, aprendosi ai « lumi » superiori della conoscenza e della fede: allora si che « l'illuminazione dell'arte meccanica è via alla

illuminazione della sacra scrittura », allora si che « nulla vi è in essa che non annunzi la vera sapienza. » E in questo lume supremo è la radice del bello.

Altro indirizzo notevole della filosofia scolastica, in stretto rapporto con tali dottrine estetiche e specialmente con l'intellettualismo tomistico, è la teoria del linguaggio elaborata da questi Dottori, su basi classiche e patristiche. Si concepì il linguaggio come lo strumento dell'espressione, come l'organo dell'*ars dialectica* e della *literaria*: strumento estrinseco, maneggevole a fil di logica, in perfetta analogia con gli strumenti delle altre *artes*. L'origine del linguaggio si diceva affatto soprannaturale, risalendo al punto in cui Adamo diede i nomi alle cose per distinguerle e nominarle (*Genesi*, II, 19): il significato del linguaggio era inteso secondo schemi logici, prendendo la parola come « segno » di idea, e il discorso come semplice veste di nessi intellettivi. Duns Scoto, il grande avversario francescano di San Tommaso, costituì anzi una « grammatica speculativa » come scienza a sé, diretta a indagare, filosoficamente le forme e la misura di questa funzione ancillare del linguaggio agli ordini dell'intelletto. Suono, tono, vita estetica della parola non erano considerati per nulla.

3. *Riflessi estetivi sul gusto e nella cultura artistica del Dugento*. — Il nostro Dugento, che pur segnava l'inizio di una nuova vita, sentì profondamente l'influsso di queste dottrine scolastiche, che si sviluppavano al culmine spirituale del suo mondo. Talvolta l'influsso è vera e propria penetrazione; quando leggiamo nel notaro Jacopo da Lentino: *Com'omo che ton mente — in altra parte e pinge — la simile pintura*, come dobbiamo intendere questa « altra parte » se non come il modello a cui l'opera deve assimi-

gliarsi? e quando troviamo che gli enigmatici versi di Guido Cavalcanti, paragonanti la bellezza spirituale della passione amorosa, suscitata da un *oscuro* influsso degli astri, al diafano formato dalla *luce* (1), si spiegano con un passo di San Tommaso (2), negheremo un rapporto di ossequio culturale? Anche Brunetto Latini, nel proemio alla *Rectorica*, ci insegna come « sapientia senza eloquentia sia poco utile alle cittadi, *et eloquentia senza sapientia è spessamente molto dannosa*: diffondendosi poi a parlare dell'arte retorica sulla guida degli schemi scolastici (materia, parti, genere, ufficio e fine dell'arte).

Ma a parte queste coincidenze dirette, tutta la cultura del secolo XIII, nella sua possanza di « rinascimento medioevale », riflette la Scolastica e le sue teorie estetiche. La diffusione delle Università consolidò ancora di più il sistema delle « arti liberali » in tutto il suo significato intellettuale: tanto che vediamo svolgersi a parte gli studi puramente letterari e classicheggianti, con netta separazione delle facoltà delle *Arti* (o degli *Artisti*, in senso scolastico) da quelle degli *Autoi* (per la cultura classica). Il concetto dell'arte letteraria come arte pratica, guidata da norme intellettive, domina i numerosi trattatelli (non nuovi, del resto) di *ars rythmica*, *ars metrica*, *ars dictandi* (epistolare): s'insegna a scrivere in prosa e in verso con

(1) Canzone « Donna mi prega, st. 2: (L'amore) « *in quella parte dove sta memora — prende suo stato, si formato, come — diaffàn da lume, d'una scuritate — la qual da Marte vene e fa dimora.* ».

(2) Nell'opuscolo *De ente et essentia*, c. 5, in fine: « *Sciendum etiam, quod accidentia aliquando ex principiis essentialibus causantur. . aliquando vero secundum aptitudinem tantum, sed complementum accidit ex agente exteriori, sicut diaphaneitas in aëre, quae completur per corpus lucidum exterius* ».

regole fisse e logicamente determinate, con esempi e modelli schemati. Anche le complicate armonie delle rime volgari offrono nella loro costruzione un caso tipico di tendenza intellettualistica.

Così il contenuto convenzionale della lirica provenzale e siculo-toscana, quando — si capisce — non l'avviva un potente soffio d'arte, è tutto ossequente alle idee estetiche del Medio-Evo: la poesia è fatta ancella di auliche teorie d'amore e di dottrine morali. La stessa scuola del « dolce stil nuovo » presenta, col Guinicelli e il Cavalcanti, insigni esempi di poesia dottrinale, in cui il verso e la stanza armoniosa sono veicolo di nuovi concetti, di nuove tesi sull'amore; e queste stesse sue tesi, soprattutto quelle sulla bellezza fonte d'amore, e sull'affinità di amore a gentilezza (per i provenzali, era l'amore a render gentili i cuori; ora, sono i cuori gentili che attirano l'amore), si connettono al misticismo e al neoplatonismo medioevale.

Enciclopedismo e allegorismo signoreggiano ancora il gusto e l'arte. Come le facciate delle cattedrali gotiche ci presentano spesso tutto lo scibile raffigurato o allegorizzato nelle diverse forme della vita umana, della natura, e della vita divina, così la poesia ci dà pur sempre dei sistemi di verità e di norme ascosti sotto il velame dei versi (oltre al famoso *Tesoretto* del Latini, vedasi il *Fiore*, attribuito a Dante; vedasi il *Trattato della maniera di servire* attribuito al Cavalcanti), o diventa addirittura poesia didattica e religiosa. Gli scrittori si affaticano a raccogliere nei quadri dell'opera provvidenziale di Dio storia scienze ed arti: come, in Francia, Vincenzo di Beauvais nello *Speculum maius*, e, in Italia, Ristoro d'Arezzo nella *Composizione del mondo*. E la critica letteraria segue le stesse vie. Ecco Bonagiunta

Orbiccciani che indica il merito del Guinicelli nell' avere « mutata la *maniera* — de li amorosi ditti dell' amore » cercandone altra « forma »; e poi lo critica per la sua oscurità, e vorrebbe che fosse più chiaro, secondo la grande sapienza di Bologna. Ecco fra Guidotto da Bologna, nel proemio alla sua versione della *Retorica* pseudo-ciceroniana, rifarsi alle teorie contemporanee sul linguaggio e l'eloquenza:

« E io veggendo però nella favella tanta vertude ed utilidade, si misi tempo per trarre a fine con istudio questa opera. *Non certo* che fosse mia credenza, che *solo la bella favella* in sé avesse tanto di utilidade, se colui che sa bene favellare non avesse in sé *senno e giustizia*.... E senza la favella sarebbe la bontà come uno tesoro riposto sotto terra, che, se non è saputo, piú che terra non vale: e dacché la favella è accompagnata in alcuna persona con la giustizia e col senno, si rende piú perfetto l'uomo che non sono gli altri ».

4. *L'estetica di Dante.* — Al culmine di questo secolo, sul limitare del successivo, Dante guarda come un dio di fronte il passato e l'avvenire: e così la rielaborazione dell'estetica medioevale nel suo pensiero e sotto il foco della sua poesia fa di-chiudere o intravedere germi nuovi.

Prima di tutto, Dante è in estetica, piú ancora che in altro, fedel seguace di San Tommaso. Dall'Aquinate egli riprende la definizione dell'arte come attività pratica (*Mon.* I, 3), la distinzione di arte e prudenza (*Conv.* IV, 9), la considerazione di fini e pregi immediati dell'arte, indipendenti da quelli che la prudenza in séguito le impone, e la stessa considerazione per i rapporti tra il buono e il bello (*Conv.* II, 12). Sono perfettamente tomistici e, in generale, collegati alla Scolastica i procedimenti critici della *Vita Nuova*, dove i sonetti sono illustrati « per divisione », piú secondo il concetto che secondo l'arte. Tomistica è la teoria per cui

Virgilio dichiara che l'arte umana « è a Dio quasi nepote (Inf. XI, 105), come figlia di quella Natura, che prende il suo corso dall'arte di Dio, e per cui natura ed arte sono spesso congiunte nei versi della *Commedia*: ma per cui, anche, delle forme d'arte « non *fattori* propriamente, ma *trovatori* semo ». (*Conv.* IV, 9). Tomisticamente sono da intendere le famose espressioni: « *Come all'ultimo suo ciascuno artista* » — « *che ha l'abito dell'arte e man che trema* », (*Parad.* XXX, 33, e XIII, 78); l'« ultimo » è la forma ideale da riprodurre ed emulare; l'« abito » non è già abitudine, ché allora la mano tremerebbe, ma è « capacità mentale » (*habitus*), a cui manca per tradursi in atto la sicurezza dell'operare, e il dominio assoluto della materia ribelle (1).

Poi, Dante potenzia in sé tutte le esigenze estetiche tradizionali dell'epoca ch'egli chiude e sublima. Egli ci ha dato, nel *Convivio*, un vasto tentativo di coordinamento del sapere come illustrazione di poesia. Enciclopedismo e allegorismo trionfano nella *Divina Commedia*, il « poema sacro — a cui ha posto mano cielo e terra », perché il lettore conosca « la dottrina che s'asconde — sotto il velame delli versi strani »: dove lutto vuol essere simbolo e allegoria, dove l'esigenza intellettualistica compiutamente si attua nella complessa costruzione del poema e l'esigenza mistica si disfoga nelle sublimi contemplazioni del *Paradiso*. La stessa opera sua, la sua « fantasia », è presentata dal poeta come ispirazione divina (*Par.* XXXIII, 146); l'« immaginativa » che rapisce il poeta fuori della empirica realtà, appare a

(1) Altri chiarimenti sul processo dell'attività artistica offrono la *Monarchia* (II, 2; tre gradi dell'attività: nella mente dell'artista, nello strumento, nell'opera foggjata) e il *Convivio* (IV, 10; applicazione di questi concetti al pittore e alla figura pittorica).

lui mossa da lume celeste (*Purg.* XVII, 13-35). La *Commedia* è così veramente il poema dell'estetica medievale, nell'atto stesso che la potenza spirituale del suo autore riasorbe nella creazione poetica, o infrange, i limiti e gli schemi imposti da quell'estetica alla poesia e all'opera d'arte.

Ma se l'estetica di Dante fosse soltanto qui, e in altri numerosi consensi all'indirizzo medioevale, egli non avrebbe nel nostro campo altro merito che di aver dato a concetti noti la forma incisiva e scultorea del suo verso, e di averli così più ampiamenti diffusi. Senonché, c'è in lui già il risveglio di uno spirito nuovo: lo spirito del « dolce stil novo », che i suoi primi genitori non avevano rettamente inteso in sé medesimi, e che Dante definisce invece con la coscienza di affermare un nuovo principio: « I' mi son un che quando — Amor mi spira, noto, ed a quel modo — che ditta dentro vo significando ». Qui è il superamento di tutto l'intellettualismo e il moralismo: la fonte della vera arte è spontanea ed è — passione. E anche il gusto di Dante si solleva oltre il suo tempo: sia che contempli con estetica penetrazione le sculture del Purgatorio, sia che s'inebri dal canto di Casella o delle armonie del Paradiso, sia che esalti il « miro gurge » divino. Classicità, e non Medioevo, risplende in quei magnifici versi, celebranti l'ora quando « nei plenilunii sereni — Trivia ride tra le ninfe eterne — che dipingono il ciel per tutti i seni ». (*Parad.* XXIII, 25-35); classicità risuona nella superba invocazione ad Apollo: « Venir vedrá mi al tuo diletto legno — e coronarmi allor di quelle foglie.... Sí rade volte, padre, se ne coglie — per trionfare Cesare o Poeta.... Che parterir letizia in su la lieta — delfica deitá, dovria la fronda — Peneia, che ciascun di sé asseta ». (*Par.* I, 22-33); clas-

sicità come tono e motivo di gusto schiettamente estetico. E già aveva detto, più pacatamente, il poeta commentando altro suo canto:

« Dico che la bontà e la bellezza di ciascuno sermone sono intra loro partite e diverse; ché la bontà è nella sentenza, e la bellezza nell'ornamento delle parole: e l'una e l'altra è con diletto; avvegnaché la bontade sia massimamente diletta. Onde, conciossiacosachè la bontà di questa canzone fosse malagevole a sentire — e la bellezza fosse agevole a vedere, parvemi mestiere alla canzone che per gli altri si ponesse più mente alla bellezza, che alla bontà „ (*Conv.* II, 12).

Noi « poniamo mente che si avverte qui il prossimo avvento dell'Umanesimo.

NOTA AL CAPO III.

TESTI: 1) ALCUINO, *de rhetorica, dialectica*; RABANO MAURO, *De clericis instituendis*; — GONZONE e EUGENIO VULGARIO per il X sec.; per l'XI la *Rhetorimachia* di ANSELMO il Peripatetico e il *Glossarium* di PAPIA; — col XII cominciano a fiorire in Francia le *artes metricae* e le *artes dictaminis*; in Provenza le *Razos de trobar*.

2) S. THOMAE Aquinatis *Summa theologica* (pars I, quaest. 5, a. 4; 14, 8; 27, 1; 35, 8, 45. 8; 77, 6; I Secundae, q. 57, 3-5; 93, 1; p. II Sec. q. 96, 2; 145, 2); *De pulchro*, ed. A. P. Uccelli (nella collezione « La Scienza e la Fede », 1869). S. BONAVENTURA, *Itinerarium mentis in Deum* e *De reductione artium ad theologiam* nella ed. critica dei padri di Quaracchi, 1888-1902; trad. it. di A. Hermet, (ed. Carabba, 1924). B. JOHANNIS DUNS SCOTI, *Grammatica speculativa* (ed. Garcia, Quaracchi, 1902).

3) BONCOMPAGNO, *Rhetorica antiqua, Rh. novissima*; *La Rettorica di Brunetto Latini* (ed. Maggini, Firenze, 1913); *Il Fiore di Rettorica* di fra GUIDOTTO da Bologna; GUIDO FABBA, ecc.; — G. MARI, *I trattati medioevali di ritmica latina* (« Mem. R. Ist. Lombardo » vol. XX-XXI; e cfr. « Studi di filol. romanza », vol. VIII, f. 21); G. LISIO, *L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante Alighieri e del secolo XIII* (Bologna, Zanichelli, 1902); VINCENTII BELLOVACENSIS, *Speculum maius* (1265); fra RISTORO d'Arezzo, *Della compositione del mondo libri octo* (ed. Camerini, Milano, 1869; nozioni di tecnica delle varie arti nel lib. I, dist. 8); del *Tesoretto* v. l'ed. Wiese (« Zeitschr. f. rom. Philol. », 1883) del *Fiore* l'ed. di E. G. Parodi (Firenze, Bemporad, 1922). del *Trattato della maniera di scrivere* l'ed. di E. Rivalta (Bologna 1902). E citerò qui, ché non l'ho ricordata nel testo, l'*Acerba* di CECCO D'ASCOLI (ed. Rosario; Lanciano, Carabba, 1916). Per l'Alighieri non occorrono citazioni.

BIBLIOGRAFIA: MENENDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas est. en Esp.* vol. I; SAINTSBURY, *op. cit.*, vol. I, ultima parte;

BACCI, *op. cit.*, cap. II - IV; MANITIUS, *Geschichte der lateinischen Litteratur des Mittelalters* (München, 1911-'13); PELLIZZARI, *I trattati attorno le arti fig.*, vol. I. cap. IV; *L'estetica di Dante*, in « Rassegna », a. XXVII (1919), pp. 85 ss.; ROLLA, *Storia delle idee estetiche in Italia* (Torino, Bocca, 1925, pp. 25-44); VENTURI, *Storia dell'Art. it.*, vol. III-V; GASPARY, *Storia della lett. ital.* (ed. Loescher), vol. I; NOVATI, *Le Origini* e BERTONI, *Il Duecento* (nella « Storia letteraria d'Italia » del Vailardi). J. MARITAIN, *Art et Scholastique* (Paris, Librairie de l'Art. Catholique; 1921); M. DE WULF, *L'oeuvre d'art et la beauté* (Paris, Alcan, 1920); P. ROTTA, *La filosofia del linguaggio nella Patristica e nella Scolastica* (Torino, Bocca, 1909); DE WULF, *Etudes historiques sur l'esthétique de St. Thomas* (Louvain, 1896). K. VOSSLER, *Das Süsse neue Stil* (II « dolce stil nuovo » Heidelberg, 1904). H. JANITSCHKEK, *Die Kunstlehre Dantes und Giotto's Kunst* (Leipzig, 1892); G. URBINI, *L'estetica dantesca* (Roma, 1900); ROLLA, *L'estetica dantesca*, in *op. cit.*, Appendice, pp. 423-439; K. VOSSLER, *La « D. C. » studiata nella sua genesi*, vol. I tr. it., Bari, Laterza, 1909; A. BONAVENTURA, *Dante e la musica* (Livorno, Giusti, 1904); PELLIZZARI, saggio cit.; G. TAROZZI, *Note di estetica sul « Paradiso » di Dante*, Bologna, Zanichelli, 1921; G. GENTILE, *Frammenti di estetica e di letteratura* (Lanciano, Carabba, 1921); pp. 207 - 250; B. CROCE, *La Poesia di Dante*, (Bari, Laterza, 1921); E. G. PARODI, *Poesia e storia nella « D. C. »* (Firenze, Perrella, 1921). Per la filosofia del linguaggio di Dante v. Rotta, Vossler, Parodi, *opp. cit.*

(1) Di queste due opere del Maritain e del De W. cfr. una mia recensione in « Pagine critiche », Genova, a. III, 1922, fasc. 4, pp. 103-105.

CAPITOLO IV

L'Umanesimo italiano e le nuove tendenze dell'estetica e del gusto nel Quattrocento.

1. *Prime fortune dell'arte nella cultura umanistica.* —

L'Umanesimo, preannunziato in Dante, era destinato intero a rinnovare la sfera estetica dello spirito, a restituirle l'antica dignità, e a porre le basi, più ancora che delle teorie, del gusto letterario moderno. Ma sotto questo suo aspetto l'Umanesimo non s'inizia con gli albori del secolo XV: esso è già in formazione nel Petrarca e nel Boccaccio e, oscuramente, in tutto il trecento.

Mentre infatti la grande ombra dell'Alighieri e la frotta dei suoi commentatori mantenevano in vita i concetti cari all'estetica medioevale, come indispensabili all'intelligenza della *Commedia*, e a questi concetti prestavano ossequio gli scrittori dottrinali¹, si faceva strada un'inconscia ma vivace indifferenza all'allegorismo tradizionale: i nostri novellieri trecentisti ne sono tipico esempio, non conservando nel Medio Evo altro che una tenue venatura

(1) Cfr. l'*Intelligenza* del Compagni; i *documenti d'Amore* e il *Reggimento delle donne* di Francesco da Barberino; i trattati di retorica e di stile (Antonio da Tempo, Gidino da Sommacampagna); etc.

moralistica, e non preoccupandosi in genere che di «raccontare». Questa tendenza si esprime con la distinzione fra «poesia.. e «prosa.., l'una vincolata a contenuti allegorici, l'altra libera e piana: e la prosa trionfò. Una piccola scuola classicheggiante si affermava intanto nel Veneto con Albertino Mussato e Ferreto Ferreti, e restaurava ne' suoi versi non solo il gusto classico, ma, esplicitamente l'antica idea del poeta vate e teologo, di fronte alla quale doveva prendere maggior rigore la nuova definizione del prosatore modestamente, ma puramente artista.

Anche il Petrarca e il Boccaccio pagarono il loro tributo al Medio Evo: e non solo con le loro imitazioni dantesche e le loro opere o pagine allegoriche, ma con vere e proprie dichiarazioni di principio. Il Petrarca assegnava alla poesia l'ufficio di adornare la verità *pulchris velaminibus*, e l'obbligo di *nil «fingere» nisi naturae consentaneum*; e si sa con quale affettato disprezzo considerava le sue cose volgari e la letteratura volgare, e un pochino anche Dante, perché aveva scritto in volgare: perché il volgare gli pareva già una menomazione degli angusti misteri poetici. Le sue *Invectivae in medicum* ribadiscono il concetto, che più difficile è a intendere, più bella è la poesia: perché le cose care si acquistano con maggior fatica. E il Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante*, nel *Commento alla Commedia* e nella celebre difesa del mito e della poesia che chiude il *De genealogiis deorum gentilium*, ribadisce gli stessi concetti allegorici, sia per uso dell'esegesi dantesca, sia per giustificazione della diletta mitologia.

Ma il Petrarca e il Boccaccio si occupavano intanto di studiare il greco, di scoprire testi latini, e amavano la classicità con fresca e ingenna passione; il Petrarca con il

suo intimo tormento ascetico e mistico, il Boccaccio con la sua laica e borghese umanità spezzavano il cerchio della tradizione artistica e le sostituivano nuovi e più liberi accenti; l'uno e l'altro con le loro peculiari esigenze stilistiche instauravano il culto della bella forma, preparavano la decadenza dell'intellettualismo. Il Boccaccio, in particolar modo, con la sua pacata ma ferma difesa del volgare di Dante, con la sua appassionata celebrazione (*De genealogiis* XIV, 5-20. e XV, 6) della poesia che è bella, che è grande e sonora, che rapisce l'animo alle cose sublimi e non può a niun patto essere esclusa dal mondo dello spirito senza mutilarlo, — si faceva nunzio di una nuova estetica: o almeno, di una nuova retorica.

«Retorica» infatti, — come arte del dire, arte dell'ornato, — fu la divinità a cui sacrificarono i primi umanisti veri e propri, sulle orme del loro grande maestro Coluccio Salutati: l'eloquenza come perfetta applicazione delle norme retoriche costituì il loro ideale della bella forma, e la ragione della superiorità del latino e del greco, che ne permettevano l'attuazione, sul volgare che vi opponeva resistenza. Il contenuto intellettualistico, per quanto ridotto in pratica, restava sempre il postulato teorico della giustificazione dell'arte: «alla poesia umana, che non nasce immediatamente dalla verità sua sorella (come nasce invece la poesia divina, il bello in sé), si conviene di prendere la verità come criterio de' suoi detti, ma senza rifiutare certi elementi di finzione e diletto, purché essa sia tratta e riesca a una qualche verità» (Salutati, ep. X, 16).

Ma già la concezione della poesia nostra come cosa tutta umana, e la benevola indulgenza così espressa per i bisogni della fantasia, erano un buon passo innanzi. E di-

fatti troviamo (1405-06) il Salutati in polemica con fra Giovanni da San Miniato e fra Giovanni Dominici, per difendere la legittimità della cultura profana e pagana, anzi persino di un apprezzamento estetico della Bibbia, contro il moralismo intransigente dei teologi.

2. *Estetica e critica letteraria degli Umanisti.* — Sarebbe vano tuttavia chiedere all'Umanesimo la formulazione di nuove teoriche sull'arte: speculativamente esso si limitò a rinfrescare, a riumanizzare l'estetica classica, con la buona scorta dell'*Arte poetica* Oraziana e con il vivace impulso del proprio spirito immanentistico; mentre l'infessato lavoro di scoperta degli antichi testi ricostruiva una tradizione che troppo s'era assottigliata, se non proprio perduta, nei secoli — e con essa un mondo di ideale bellezza.

Si sostituì pertaneco all'ideale del poeta teologo quello del poeta retore e filologo, storico e oratore, espositore di sapere profano e cantore di laiche passioni. Nella retorica si trovò l'unità delle arti liberali, delle discipline letterarie: tutte ancelle del bel dire e del bel disputare. Tuttavia Leonardo Bruni risuscitò per la poesia la dottrina classica del *juvor*, dell'ispirazione entusiastica, con forti accenti di platonismo: più tardi Marsilio Ficino (*Dell'Amore*) restaurava la teoria dell'Eros platonico. Ma la retorica tenne il campo, soprattutto per la pronta identificazione del modello di eleganza ed eloquenza in Cicerone e Tito Livio: e così sorse il "Ciceronianismo", che ancora oggi continua, per quanto attenuato, a dominare la teoria e la pratica scolastica dello stile latino. Da Cicerone si trassero le norme dello scrivere: sulle sue orme si rifece tutto il sistema della retorica, come già vediamo nei *Rhetoricorum*

libri di Giorgio da Trapezunte (1435), con decisiva preponderanza delle categorie stilistiche, ossia dell'elocuzione secondo queste categorie si giudicò e si criticò. Come teorici massimi di questo indirizzo, e anche suoi moderatori per finezza di gusto, sono da indicare Lorenzo Valla (*Elegantiarum latinarum* libri III, 1444), Angelo Poliziano (*Sylvae*, 1482-86; *Lamia*, *Nutricia*, *Miscellanea*), e il Pontano co' suoi dialoghi *Actius* e *Antonius*.

Con questo amore della retorica, gli Umanisti eliminarono l'allegorismo dal primo piano dell'arte poetica ma lasciarono e coltivarono la concessione pedagogica e psicagogica dell'arte. In particolar modo essi ripresero il concetto antico dell'imitazione letteraria e artistica, della *publica materies privati iuris*: e furono grandi imitatori. È notevole però come tale avviamento del loro pensiero non li distraesse, in genere, dal perseguire ancora l'ideale enciclopedico del sapere, caro al Medio Evo; non soltanto il « trivio », la scienza della forma, fiorì nel Quattrocento, ma vissero gloriose le arti del «quadrivio», preparandosi a diventare le nuove «scienze». Se però il sapere universale fu caro anche agli Umanisti, e se in mezzo a loro son numerosi gli onniscienti come Enea Silvio Piccolomini e Pico della Mirandola, le differenze tra l'enciclopedismo umanistico e quello medioevale sono assai forti: perché non più si venerò una tradizione immutabile, ma si cominciò ad arricchirla liberamente sulla scorta di più larghe conoscenze del sapere antico e, in qualche campo, anche con ricerche indipendenti: e le esigenze letterarie dominarono rigorosamente quello stesso scibile a cui prima erano soggette.

Molto più importanti sono, come indici del gusto, le

polemiche letterarie dibattute fra gli umanisti: prima e principale quella intorno alle superiorità del latino e del volgare, e ai diritti artistici di questo. Già di fronte al Salutati, propugnante come s'è detto la superiorità delle lingue classiche per via della loro perfezione retorica (ma pur difensore di Dante e incondizionato ammiratore del Petrarca), si erano levati Cino Rinuccini e l'incerto autore dei *Paradiso degli Alberti* a difendere il volgare fiorentino come ormai capace di gareggiare con l'aurea latinica. Lo stesso Rinuccini e Domenico da Prato dovevano poco più tardi far nuove proteste contro le audacie dei giovani, che traboccavano nei *Dialogi ad Petrum Istrum* (Pier Paolo Vergerio seniore) di Leonardo Bruni: dove Niccolò Niccoli, con probabile veridicità, è introdotto a criticare e vituperare la barbarie di Dante. Anche nella *Politia litteraria* di Pier Angelo Decembrio la letteratura volgare era posta in mal celato dispregio: né questo sparì mai del tutto. Fu proprio Dante, tuttavia, a salvare le sorti del volgare: studiato per amor di dottrina, condusse ad apprezzare la sua lingua; il Bruni stesso, nella *Vita di Dante* (1436) riconosceva che tra scrivere in latino o in volgare non c'è maggior differenza che tra scrivere in latino o in greco, e che ogni lingua ha la sua perfezione. Si noti, però, che l'apprezzamento del volgare era qui fatto in base alle sue virtù di accostarsi all'ideale della latinità: così lo apprezzarono e lo coltivarono Leon Battista Alberti e il Poliziano.

Un'altra disputa, a questa connessa e che vedremo riaccendersi nel Cinquecento, in quella tra il Bruni e Flavio Biondo sull'origine del volgare: sostenendo il Bruni che questo derivava dal *sermo rusticus*, e cioè era svalutabile fin dalle origini, e replicando invece il Biondo che le virtù

linguistiche del latino erano tanto nel *sermo urbanus* dei letterati quando nella parlata plebea, e quindi anche nel nostro volgare. La tesi del Biondo ebbe il sopravvento e incitò allo studio grammaticale e stilistico della lingua moderna, la cui causa riceveva intanto nuovo appoggio dalla diffusione della lirica petrarchesca, proprio sotto l'egida di quel Petrarca che primo l'aveva avvilita. Certo si era ben lontani ancora dal ripristinare la celebrazione dantesca del volgare, con cui si chiude il primo trattato del *Convito*. Ma qualche passo si faceva, in quel senso, e significava, esteticamente, il ritorno alla spontaneità dell'espressione artistica, e la sconfitta pratica della teoria tradizionale che presentava il linguaggio come artificio tecnico, guidato da norme intellettive.

Il vero colpo decisivo in favor del volgare e di tale spontaneità non venne dato però da una polemica, ma dalla poesia e dalla cultura fiorentina dei tempi di Lorenzo il Magnifico. Come spesso, o come sempre, questo movimento artistico fu implicitamente sostenitore di nuovi principi estetici: dimostrò *ad abundantiam* la possibilità di far risaleggiare il volgare col latino; suscitò più viva e immediata attenzione per la lirica delle origini, di cui Lorenzo compose la prima antologia critica; diede esempio di una arte che riusciva ad essere aristocratica nella sua fresca e quasi ingenua scioltezza popolana. Il Poliziano, fondendo la sua attica raffinatezza con una dolce e mite sensualità quasi fanciullesca, permise di concepire fausti presagi per il negletto volgare, e di ridurre le scuse di chi in volgare scriveva a una mera convenzionalità. Bisogna anche dire che lo studio e la conoscenza del greco, dilagati nella seconda metà del secolo, giovarono pur essi a tenere in rispetto il ciceronianismo.

La coltura fiorentina, pur sotto il fuoco delle battaglie fra platonici e aristotelici, fu volentieri "epicurea", che voleva dire allora tanto scettica come edonista: e molto sentì l'arte come un bel piacere e celebrazione del piacere: di un piacere fresco e acerbo, che era senso e non era, — era un gustare nuovi dilette di fantasia. In tono più molle e dolce, caldamente, così la sentì anche il Pontano, e presto tutta Italia. Unica voce discorde, Gerolamo Savonarola. Il quale non solo volle sul rogo le opere d'arte seduttrici e corruttrici di anime cristiane, non solo attaccò fieramente questa cultura medica: ma tentò di dar consistenza teorica al suo antiestetismo rigoristico e intransigente, partendo proprio dalla stessa concessione umanistica dell'arte come retorica. Appunto perché retorica, la poesia era sistema di strumenti e mezzi artificiali, in servizio del sapere teologico e obiettivo: non era « natura » (ché altrimenti tutti dovrebbero dirsi poeti), ma invenzione mutevole e varia secondo il piacer degli uomini; la quale deve cercare la sua legittimazione non nel culto di autorità letteraria cui asserire l'intelletto, ma nella verità e moralità del suo contenuto. Il Savonarola condannava però anche questa pia e devota forma dell'arte, scorgendovi la tentazione del senso, e il continuo pericolo della perdizione.

3. *I « trattati d'arte » nel secolo XV. Leonardo.* — Non minor peso nel progresso delle idee estetiche spetta, accanto alle correnti letterarie, all'Umanesimo degli artisti: che ebbe anzi origini più pronte e sicure, delineandosi coi suoi motivi fondamentali fin dalle sculture di Nicola Pisano, prima sintesi di classicità e di cristianesimo. L'arte del Tre e del Quattrocento fu veramente « umana » così nelle sue potenti qualità figurative, coloristiche, architetto-

niche, come nel tenore di vita e di spirito che le fu proprio; la « bottega » dell'artista, schiettamente laica e popolare, era come il simbolo del distacco della sua attività da ogni immediato vincolo con il dogma e la fede. Lo studio della prospettiva e del chiaroscuro, che si estende all'architettura stessa e in qualche modo anche alla scultura, fu segno e programma di realismo, come tendenza a concepire artisticamente con la massima concretezza.

Queste preoccupazioni tecniche diedero origine a tutto un movimento di ricerca e di sistemazione che si codificò nei « trattati d'arte ». Qualche modesto esempio di questi trattati già ci offre il Medio-Evo; le *Compositiones variae ad tingenda musica* (sec. VIII-IX), il *De coloribus et artibus Romanorum* di Eraclio (sec. X), *Schedula diversarum artium* del monaco Teofilo (sec. XII); ma con la fine del Tre e la prima metà del Quattrocento essi spesseggiano. Sappiamo che ne scrissero Gentile da Fabriano, il Brunelleschi, Andre Mantegna, Vinconzo Foppa e Bernardo Zenale, il Ghirlandaio, Donato Bramante e il Bramantino; i più importanti a noi giunti, di questo periodo, sono il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini di Colle Val d'Elsa (ca. 1398), i *Commentari dell'Architettura* di Lorenzo Ghiberti (m. 1455), e gli scritti tecnici di Leon Battista Alberti: *Trattato della Pittura* (1435), *Della Statua*, *Dei cinque ordini dell'Architettura De Re Aedificatoria* (1450). Poi, il *Libro della Pittura* di Leonardo.

Tutti questi trattati (a parte Leonardo, che sta da sé) presentano un aspetto caratteristico. Il loro schema teorico sembra infatti rimanere nei quadri dell'estetica medioevale, partendo dal concetto dell'opera d'arte come artificio tecnico che traduce in forma concreta idee e ispirazioni di

cui il trattatista poco s'interessa: e così questi libri abbondano di « precetti » pratici, rudemente espressi, più che di nozioni critiche. « Se vuoi fare montagne in fresco e in secco, fa un colore verdaccio, di negro una parte, d'ocria le due parti... » (Cennini, § 85). Le idee estetiche del Cennini sono ancora quasi puerili; ecco, per esempio, come descrive un processo artistico: « Se vuoi pigliare buona maniera di montagne e che paiono naturali, togli di pietre grandi che sieno scogliose e non pulite, e ritra' ne *del naturale*, daendo i lumi e scuro, secondo che *la ragione l'acconsente* » (§ 88): volgarizzazione un po' eccessiva del tomismo. Ma di *ragion* dell'arte si fa gran parlare in tutto il Quattrocento: e non si tratta, in sostanza, che dei criteri di proporzione e prospettiva. Per il Cennini ancora, l'arte (del pittore) si fonda sul disegno e sul colorire, intesi nella loro più schietta praticità: ma « non senza cagione d'animo gentile alcuni si muovono di venire a quest'arte, piacendoli per amore naturale »: e quest'animo gentile costituisce una profonda superiorità sopra chi è spinto all'arte anche dal bisogno. L'animo gentile si rivela nella « bottega »: con « amore, timore, ubidenza, perseveranza » (§ 2-4). Più culti, il Ghiberti e l'Alberti si lasciano cogliere assai meno facilmente in queste simpatiche ingenuità: ma non si allontanano dagli stessi elementi tecnici, presi come sono sotto le ali dell'enciclopedismo umanistico. Uno dei maggiori vanti che di sé faccia il Ghiberti è di avere, a « chi avesse avute a fare figure grandi fuori della loro naturale forma », « dato *le regole* a condurle con *perfetta misura* » (comm. II). L'Alberti ribatte sul realismo: « solo studia il pittore fingiere quello [che] si vede »: ossia deve seguire la Natura; e vuole che il

pittore stesso sia onnisciente, « uomo buono e dotto in tutte lettere », e piú particolarmente nelle arti liberali (il Cennini, §. 1, risaliva addirittura al Paradiso terrestre, per stabilire la necessità dell'arte e il suo posto nello scibile). Un vago platonismo si profila cosí all'orizzonte: e non ci sarà bisogno di esaminare anche i trattati d'architettura di Francesco di Giorgio Martini (1439-1502) e del Filarete (comp. 1460-'64) per giungere ad analoghe conclusioni.

Ma perché allora riteniamo questi trattati d'arte essere un momento notevole della storia dell'estetica? Perché, indipendentemente dalle teoriche di cui s'incappucciano, essi rappresentano la passione dell'arte, il senso dell'unità di tutta l'opera che l'artista compie, ispirazione, concezione e tecnica come una cosa sola. Se gli artisti parlano, e hanno sempre parlato, della tecnica piú che di ogni altro momento dell'arte, gli è che la tecnica rappresenta il punto in cui l'opera loro è giunta a tale chiarezza e concretezza, che se ne può parlare. A Paolo Uccello era « dolce », per esempio, la prospettiva, perchè rappresentava la forma definitiva in cui, dopo il travaglio della creazione, si espandeva nell'animo suo la dolcezza del trionfo sugli ostacoli quasi sconfitti.

Cosí possiamo intendere la grandezza di Leonardo come estetico, pure in mezzo al suo infaticato amore per il sapere e le scoperte scientifiche, e di fronte al suo morboso tecnicismo. Leonardo è, filosoficamente, un realista, e quindi concepisce l'arte come rappresentazione di una realtà oggettiva: ma questa realtà è l'immensa Natura, viva pulsante e divina, che il pensiero percorre e trasvola in un attimo; natura già intravveduta da Leon Battista Alberti, quanto disapprova chi se ne scosta, appunto perché la in-

tendeva come « la vita ». Di qui viene quel grande émpito di entusiasmo che ci rapisce nel *Libro della Pittura* di Leonardo, fra le giravolte dei consigli tecnici e le descrizioni di « tipi » artististici, in sé astratti e oggettivamente concepiti: la descrizione, anziché un « tipo » generico, è un quadro essa stessa, e come tale ci accosta alla verità dell'arte meglio che una teoria,

E' possibile pertanto trovare in Leonardo idee estetiche di schietta e profonda originalità. Per lui « il pittore è padrone di tutte le cose che possono cadere in desiderio all'uomo, perciocché s'egli ha desiderio di vedere bellezze che lo innamorino, egli è *signore di generarle* », e proprio « signore e creatore ». L'arte pittorica sopravvanza ogni altra attività umana, perchè la sua produzione è più concreta, più perfetta: e sopravvanza, secondo Leonardo, anche la poesia. Paragona egli, è vero, l'attività dell'artista a uno specchio di madre Natura: ma guai se all'artista incoglie « stanchezza di mente », vale a dire se la sua non è « attività ». E insomma « la *deità* che ha la scienza del pittore fa che la mente del pittore si trasmuta in una similitudine di *mente divina* », poiché sapere e immaginare è fare, fare è creare, secondo quel che sosteneva già allora Marsilio Ficino, e più tardi ripeté con ferezza Galileo. Perciò Leonardo, a differenza dell'Alberti, condanna l'imitazione (« dico ai pittori che mai nessuno deve imitare la maniera dell'altro, perché sarà detto nipote e non figliuolo della natura »); perciò, e ancora a differenza dell'Alberti, egli ammette legittimità di creare in arte figure mostruose e nuove, quelle figure che gli erano tanto care da ricoprirne fogli e fogli de' suoi manoscritti (1). Riusciva dun-

(1) Cfr. il frammento: *Gl'Hippocentauri, o' vero la novità mo-*

que Leonardo ad essere, contro le sue premesse teoretiche, quasi anticlassico: « sommo difetto è dei pittori replicare i medesimi moti e medesimi volti e maniere di panni in una medesima istoria, e fare la maggior parte de' volti che somigliano al loro maestro »; ed era pur lo stesso Leonardo che celebrava nella pittura la « conformità » con la cosa imitata. Incoerentemente e frammentariamente, ma non senza chiarezza e vigore spuntavano dunque in lui i segni forieri di una rivoluzione estetica. Ma era ancor questione di un par di secoli: e quello che si chiudeva con Leonardo aveva soltanto ripulito, vangato, seminato il campo. Molto in sé, questo lavoro: ma troppo poco ancora perché si potesse, guardando indietro, vedere antichità e Medioevo a grande e non più pericolosa distanza.

struosa della pittura scoltura e architettura moderna, pubbl. da A. C. PIERANTONI in *Studi sul Libro della Pittura di L. da V.* (Roma, 1921).

NOTA AL CAP. IV.

TESTI: PETRARCA, *Invectivae in medicum; Bucolicum carmen*, I, IV e X; *Epistolario; Trionfi* (cfr. l'ed. Calcaterra, Torino, U. T. E. T., 1923); BOCCACCIO, scritti danteschi e *De genealogiis* ll. XIV-XV (raccolti e commentati egregiamente da O. ZENATTI, *Dante e Firenze*, ed. Sansoni, 1901); COLUCCIO SALUTATI, *Epistolario*, ed. Novati (4 voll., Roma, 1892-1905); GIOVANNI DOMINICI, *Lucula noctis* (1406), ed. Coulon (Paris, Picard, 1908).

Il Paradiso degli Alberti (attribuito a Giovanni da Prato), ed. A. Wesselofsky (Bologna, 1867); LEONARDO BRUNI, *Dialogi ad Petrum Jstrnm* (1405), ed. Kirner (Livorno, 1889); *Epistolario*, ed. Mehus; *Vita di Dante* etc.; P. A. DECEMBRIO, *Politiæ litterariæ libri VII* (1460 ca.), ed. di Basilea 1562; GEORGII TRAPEZUNTII *Rhet. libri*, ivi, 1522; LORENZO VALLA, *Elegantiae ed Epistolae*; G. PONTANO, *Dialogi in Opera*, ed. Basilea, 1566; A. POLIZIANO, *Sylvæ* trad. di L. Grilli, Città di Castello, 1902; *Prose volgari inedite*, ed. Del Lungo (Firenze 1867); *Opere volgari*, ed. Casini (Firenze, 1885); *Opera* ed. F. Neri, in « Bibl. romanica » (Strasburgo, 1911). M. FICINO, *Sopra lo amore* (comm. al *Convito* di Platone), ed. Rensi; Lanciano, Carabba, 1914. Per la critica dantesca v. *Le Vite di Dante, Petrarca, e Boccaccio* raccolte dal Solerti (Milano, Vallardi). Le idee del SAVONAROLA sono svolte nel suo *Compendium totius philosophiæ* (Venezia, 1534).

CENNINI, *Il libro dell'Arte*, ed. Simi (Lanciano, Carabba, 1913); GHIBERTI *commentari*, ed. Schlosser (Berlino, 1912); L. B. ALBERTI, *Il trattato della Pittura e i Cinque ordini architettonici*, ed. Papini (Lanciano, Carabba, 1913; *Opere volgari*, ed. Bonucci, Firenze, 1845-49 (dove è pure il testo italiano del *De Re Aedificatoria*); FRANCESCO DI G. MARTINI, *Trattato dell'Architettura civile e militare*, ed. Saluzzo (Torino, 1841); ANTONIO AVERLINO, detto « il Fila-

rete », *Trattato d'Architettura*, ed. Oettingen (Vienna 1890); PIERO DELLA FRANCESCA, *De prospectiva pingendi*, ed. Winterberg (Strasburgo, 1899). Di LEONARDO si vedano anzitutto i *Frammenti letterari e filosofici*, ed. Solmi (Firenze, Barbera, 1904). Del *Libro* (o *Trattato*) della Pittura le migliori edizioni sono di M. Jordan (Leipzig, 1873; del Ludwig (3 voll., Vienna, 1882), del Richter (2 voll. Londra, 1883) e di Marco Tabarrini (Roma, 1890; riprodotta, a cura di A. Borzelli, in ed. G. Carabba, Lanciano, 1913). Cominciamo a citare da questo cap. le *Vite* del VASARI.

BIBLIOGRAFIA: SAINTSBURY, vol. I e II; K. NOSLER, *Poetische Theorien in der italienische Frührenaissance* (Berlin, Felber, 1900); E. MUNTZ, *Precursori e propugnatori del Rinascimento* (Firenze, Sansoni 1905); P. DE NOLHAC, *Petrarque et l'humanisme*; A. HORTIS, *Studi sulle opp. latine del Boccaccio* (Trieste, 1879); O. ZENATTI, *Dante e Firenze* cit; E. CAVALLARO, *La fortuna di Dante nel Trecento* (Firenze, Perrella, 1922); G. CARDUCCI, *Scritti su Dante, Petrarca e Boccaccio* (in *Prose*, ed. Zanichelli); BACCI, *La critica letteraria*, vol. I, cap. V-VI; F. X. KRAUS, *F. Petrarca e la sua corrispondenza epistolare* (Firenze, Sansoni, 1901); O. HECKER, *Boccaccio - Funde* (Braunschweig, 1902); F. NOVATI, *La giovinezza di C. Salutati* (1888).

BURCKARDT, *La civiltà del Rinascimento*; VOIGT, *Il risorgimento dell'antichità classica* (trad. it., Firenze, Sansoni); R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci nei sec. XIV e XV* (Firenze, Sansoni, 1905); SPINGARN, *La critica letteraria nel Rinascimento* (trad. it. Bari, Laterza, 1905), cap. I; C. TRABALZA, *La critica letteraria* (dai primordi dell'Umanesimo all'età nostra), vol. II, cap. I-II; V. CIAN, *Contro il volgare*, in « *Miscellanea Rajna* »; ID. V. *Belcalzer e l'enciclopedismo ital. delle origini* (« *Giorn. stor. lett. it.* »), Suppl. V, 1902), e *Contributo alla storia dell'enciclopedismo nell'età della Rinascita*, in « *Misc. Sforza* », 1915; R. SABBADINI, *Storia del Ciceronianismo* (Torino, Loescher, 1888); I. DEL LUNGO, *Florentia* (1897); G. BERTONI, *Guarino da Verona fra letterati e cortigiani a Ferrara* (ed. Olschki, 1922); A. PELLIZZARI, *Il Quadrivio nel Rinascimento* (Genova, Perrella, 1923). Non occorre citare i volumi del Quattrocento, del Gaspary, del Rossi e del Monnier: né *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi di Lorenzo il Magnifico* di F. FLAMINI (1891).

MENENDEZ y PELAYO, *Tratadistas de bellas artes en el Renacimiento español* (1901); A. PELLIZZARI, *I trattati attorno le arti figurative*, vol. II, in corso di pubblicazione; di cui un cap. su *Filippo Brunelleschi scrittore* già in « Rassegna », XXVII, 1919, p. 292 ss.; MUNTZ, *op. cit.*; G. SEAILLES, *L'esthétique et l'art de Léonard de V.* (« Revue de Métaph. et Mor. », 1892); I. WOLF, *Leonardo da V. als Aesthetiker* (Strassburg, 1901); P. DUHEM, *Études sur L. d. V.* (1906-09); B. CROCE, *Leonardo* (nel vol. *Saggio sullo Hegel e altri scritti*); E. SOLMI, *Leonardo* (Firenze, Barbera); G. GENTILE, *Leonardo filosofo* (nel vol. *G. Bruno e il pensiero sul Rinascimento*); L. VENTURI, *La critica e l'arte di L. da V.* (Bologna, Zanichelli, 1919); L. BELTRAMI, *Il trattato della Pittura di Leonardo nelle sue varie edizioni e traduzioni* (Milano, Treves, 1919); A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. V-VIII; e tutta la vasta collezione di *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, dell'editore Braumüller di Vienna.

CAPITOLO V.

L'Estetica del Rinascimento.

1. *Edonismo e platonismo nei primordi del Cinquecento. Evoluzione e decadenza del gusto.* — Il primo quarto del secolo XVI rappresentò, con Machiavelli e l'Ariosto, con Raffaello e Michelangelo, la maturità dello sviluppo spirituale compiutosi nel secolo precedente e — comè accade — annunciò in pari tempo la sua prossima decadenza. Un segno, infatti, di questa poteva essere l'impossibilità di creare una nuova tradizione letteraria e artistica sotto altri auspici che il classicismo: il che non significa nulla per l'arte in sé, ch'era allora grandissima, ma significa molto per le idee che le s'intessono attorno.

E invero, i primi decenni del Cinquecento, lungi dall'offerirci quella dottrina della fantasia, o almeno della mente creatrice, che i suoi trionfi nel *Furioso* e nella Cappella Sistina oggi a noi suggeriscono, restarono fermi alle due tesi tradizionali: della « dolcezza » del bello, e della sua idealità. L'unico progresso fu che l'edonismo (« il bello ha valore come fonte di piacere ») e il platonismo (« il bello ha valore come riflesso d'eterna idea ») cominciarono ad apparire distinti e non facilmente concordabili: il platonismo vide nell'altro indirizzo un avversario e cominciò a

batterlo in breccia, sebbene con armi diverse dagli argomenti morali e religiosi del Medio Evo.

Sarebbe vano, tuttavia, cercare i teorici della tesi edonistica: quantunque fosse la piú diffusa e la piú grata allo spirito del secolo. Cosí già il Boiardo proemiava: « Signori e cavalier che v'adunati — per odir cose *dilettose* e nove »: e messer Ludovico avea l'aria di pascersi lui stesso l'orecchio delle sue « dilettose » ottave prima di propinarle ai lettori. Dal Poliziano al Molza, il Rinascimento ammirò le cose piccole, ma di fattura squisita e graziosa, appunto per questa grazia e per questa squisitezza. Il « cinquecentismo » fu prima di tutto un « piacere » stilistico, il « diletto » di ravvolgersi musicalmente tra i ritmi del periodo e l'onde delle strofe: e cosí poté dare un'anima e una bellezza anche all'imitazione dei classici. Ma costruire una teoria su queste semplici basi del gusto contemporaneo era, appunto, troppo semplice — e anche impresa troppo delicata.

Invece il platonismo ebbe dottori a iosa: e si sovrappose superbamente a tendenze tutt'altro che platoniche, come la teoria del giorno — di cui non si poteva fare a meno. Gli avevano dato larghissimo impulso i neo-platonici dell'Accademia fiorentina e di altre parti d'Italia: in capo a tutti Marsilio Ficino, nei suoi commenti a Platone (1467 sgg.) e con il suo concetto pressochè panteistico della natura come opera d'arte d'Iddio, il grande vasellaio. Mentre il Ficino discorreva *Del divin furore*, Cristoforo Landino (*Disputationes camaldulenses*, 1487), rinfrescava la teoria degli « arcani e divini sensi », della poesia, e poco dopo il gran Pico della Mirandola meditava di ravvivare in una *Theologia poetica* la convinzione che si trattasse addirittura di una misteriosa sapienza. A fianco del petrarchismo, e un

po' anche per suo impulso, fiorirono i poeti « platonici », come Gerolamo Benivieni: i quali cantavano la bellezza ideale, e l'amor divino che ad essa ci collega e ci attrae, con la stessa passione con cui avrebbero potuto cantare di cose terrene.

La maggiore espressione del platonismo in arte e in estetica è data da Michelangelo. Il quale non solo fu sempre pervaso dall'impeto di ricreare nel marmo e nella pittura l'eternità stessa e, se altri mai, vi è pur riuscito: ma non cessò un istante di poetare, discorrere e scrivere secondo il principio platonico fondamentale che l'arte è immagine di una bellezza soprasensibile, e che per essa l'uomo corre dritto a Dio. E secondo questo concetto molti altri problemi intese Michelangelo: per esempio, a Benedetto Varchi, che aveva accademicamente discettato sulla preminenza della scultura e della pittura (un tema che ritroveremo) e interrogato gli artisti sul loro parere in proposito, il grande artista rispondeva che scultura e pittura sono lume una dell'altra e anzi « una medesima cosa », perché vengono « da una medesima intelligenza ». Così, nei *Dialoghi* del pittore portoghese Francisco De Hollanda (1548), dove il Buonarroti è introdotto ad esporre teorie che verosimilmente uscirono dalla sua bocca stessa nel conversare col discepolo forestiero, troviamo riaffermato il principio che la grande arte è sola, sí, e rara — ma ciò ch'essa opera, il suo portato, « dura » e risuona nei secoli, nei periodi deserti di ideale bellezza come in quelli affollati di nuova arte. Soltanto questa grande arte, per Michelangelo, è degna di essere considerata: essa fa eccelsi gli antichi, essa potrà metter a paro degli antichi i moderni.

Il secolo di Michelangelo seppe trovare però una con-

ciliazione tra il platonismo e l'edonismo, tra il bello ideale e il piacere sensibile: e la trovò, precisamente attraverso l'antico tema dell'*eros*. Un divino amore ricongiunge l'uomo all'idea: ma questo non è soltanto idea, è anche « amore », soddisfazione del desiderio, piacere che abbellisce l'idealità. Inversamente, l'amor terreno e il piacere sono giustificati dal trasparire in essi di un'esigenza ideale, di un modello eterno. Da tali concetti nacquero i numerosissimi trattati d'amore e sulla bellezza femminile in cui trovò sfogo e si compose in uno il biforme aspetto dell'epoca nella prima metà del Cinquecento. Ricordiamo tra i principali di essi il *Libro di natura de amore* di Mario Equicola (1495 comp.; 1525 ed.), in cui si indaga anche della nostra lirica amorosa da Guittone in su, l'aristotelico e anzi averroistico *De pulchro et amore* di Agostino Nifo (1529), e i famosi *Dialoghi di amore* (1535, post.) del medico israelita Giulio Abarbanel, detto Leone Ebreo e noto come precursore del Bruno e dello Spinoza. Poi gli *Asolani* del Bembo, le *Bellezze delle donne* di Agnolo Firenzuola, le *Lezioni dell'amore, della gelosia, della bellezza, della grazia* del Varchi. Poi i minori, innumerevoli, dovuti al Betussi, al Sansovino, a Tullia d'Aragona (*Della infinità di amore*, 1547: ma si sospetta opera del Varchi), al Minturno. Era questo ad un tempo il trionfo teorico del petrarchismo come espressione d'amore convenzionale e di gusto artificioso, e la sua alleanza con la vena boccaccesca non ancora spenta né inaridita.

Non si nega che questa specie di esasperazione del senso estetico, che vedeva tutto bello, e di tutta la vita e di tutto l'universo faceva soggetto di valori artistici, abbia contato molto per la totale liberazione dell'arte dalla ferrea cerchia dell'intellettualismo medioevale e abbia pesato

anche sopra la limitazione del classicismo. Ma appunto perché tanto esaltato e raffinato il gusto volgeva rapido alla perversione: quegli stessi che sentivano così entusiasticamente la bellezza e l'amore non sapevano poi sollevare i veli dietro cui si celava l'intima povertà dei loro poeti, e accettavano come capolavori opere di puro artificio. Anche nel campo dei trattati d'arte, da cui per ora, a scopo di sintesi, ci scosteremo, la grandiosità spirituale delle idee michelangiolesche non aveva eco: i più intelligenti trattatisti si ridussero nuovamente alla sola tecnica, tesaurizzando le esperienze nuove dell'arte. Così il Cellini (*Dell'Oreficeria e della Scultura*, 1565) ci offre un bell'esempio di fresca e ingenua esposizione del suo modo di cesellare, della sua arte di scultore; il Palladio (*I quattro libri dell'architettura*, 1570) tenta di fondere i principi dell'antichità classica e del suo Vitruvio con il proprio nuovo indirizzo, più moderno e complesso. Tecnica è ancora, nella sostanza, tutta la concezione che regge le *Vite* del Vasari (1550): sebbene egli senta, e spesso squisitamente, il valore spirituale che s'agita anche nelle più materiali e meccaniche operazioni per cui si compie l'opera d'arte. Nella stessa *Introduzione teorica sopra le tre arti* del disegno (1567), egli non si allontana dal tecnicismo medioevale e umanistico: la pittura a fresco, ad esempio, « vuole » a suo dire « una *mano destra risoluta e veloce*, ma sopra tutto un *giudizio saldo e intero*.... E però bisogna che in questi lavori a fresco giuochi molto più nel pittore il giudizio che il disegno, e che egli abbia per guida sua una *pratica più che grandissima* » (§ 15). Le distinzioni vasariane tra scultura e pittura ricordano un poco quelle di Michelangelo, ma non le sorregge come in Michelangelo l'idea di una superiore unità: « la scultura è

un'arte che, levando il superfluo dalla materia suggesta, la riduce a quella forma di corpo che nella idea dello artefice è disegnata », mentre la pittura forma da sé la figura con le linee, le ombre, le luci (§ 9 e 15). L'unità c'è, per il Vasari, fra le « tre arti », in quanto sono figlie del disegno, cioè di un solo artificio tecnico fondamentale. Restiamo, insomma, a San Tommaso (1). Altri trattatisti invece, come il Dolce (*Dialogo della pittura*) e Raffaello Borghini, si volgono a raccogliere in piccoli sistemi enciclopedici, ammantati di buona retorica, tutti gli elementi della tradizione artistica; altri, come l'Aretino, si danno alla critica spontanea, al giudizio spigliato e brillante: e sono i più moderni (2).

2. *Nuovi avviamenti critici attraverso i problemi della lingua*

1) « Perché il disegno procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure... E perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio che si forma nella mente quella tal cosa, che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può conchiudere che esso disegno altro non sia, che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell'idea » (*Introd.*, § 15).

(2) Parlando dei trattatisti del 500, non si può tacere del contributo ch'essi ricevettero dalla scienza del tempo, anche in senso teorico: specialmente le matematiche, nella prima metà del secolo, giovarono a ripristinare l'antico concetto della misura geometrica e della proporzione aritmetica come fondamenti di artistica armonia. Il più noto promotore di queste idee è Luca Pacioli, l'amico di Leonardo, che nel suo *De divina proportione* (1509) sostenne e divulgò la legge estetica della « sezione aurea » come criterio di armonia perfetta. Ancora il Vasari indulge largamente a queste considerazioni: e più v'indulgono, naturalmente, i trattati d'architettura.

e dello stile. — C'era tuttavia qualche cosa di positivo in tale decadente raffinatezza del gusto: ed era il senso dello stile, della « forma » letteraria come fine a sé stessa, che trasse con sé anche una novella attenzione per la lingua italiana, ormai definitivamente accolta a lato della latina e già chiaramente destinata a vincerla nell'agone dell'arte. Dopo i primi tentativi di grammatica, nati in relazione con le polemiche umanistiche sulla preminenza del latino o del volgare e sull'origine di questo nella seconda metà del Quattrocento (ce n'è rimasto un solo documento: la « grammaticetta vaticana », o *Regole della volgar lingua fiorentina*, che forse è opera dell'Alberti, ma inedita), — cominciamo ad avere col Cinquecento veri e propri « trattati » di grammatica italiana: le *Regole grammaticali* del Fortunio (1516) e le *Prose della volgar lingua* (1525) di Pietro Bembo. Intanto si ritoccarono, per il latino, anche i grammatici dell'età imperiale, come Prisciano e Donato, allo scopo di renderli più consentanei a una moderna concezione della stessa lingua classica, fondata sulla perfezion dello stile limpido e armonioso attraverso un periodare ricco e sonoro.

Ma poi si discese alla cura e allo studio della parola stessa, singolarmente intesa, e della sua ortografia. Il Castiglione rinnovò, nel *Cortegiano*, la teoria dantesca di una lingua ideale e perfetta, per gli « ómini nobili e versati nelle varie corti d'Italia »; il Trissino mise a rumore l'Italia propugnando una riforma ortografica, di cui non presero certo piede — fuorché nelle opere di lui — le varie stravaganze, ma si diffuse e restò l'esigenza. Passata per altro la metà del secolo, non queste tendenze intellettualistiche, ma il « purismo » della tradizione toscana e dell'uso fiorentino ebbe il sopravvento, già preannunciato dal

Bembo: lo codificarono il Tolomei e il Varchi, il Dolce e il Sansovino (1562), il Ruscelli (*Commentari della lingua italiana* (1581, post.) il Gelli e il Giambullari; poi venne la battagliera Accademia della Crusca e si pose, auspici e duci Leonardo Salviati e Vincenzo Borghini, a correggere addirittura il *Decamerone* secondo la nuova grammatica e il lessico nuovo. Intanto, la famosa polemica tra il Caro e il Castelvetro pose in luce, per merito di quest'ultimo, l'importanza dell'indagine sull'origine delle parole e sulla loro particolare derivazione dal latino. Il classicismo « italiano » era ormai costituito, con la coscienza della sua tradizione letteraria e linguistica. Soltanto però nel secolo successivo esso ebbe le sue tipiche e conclusive leggi grammaticali per opera del Buonmattei e del Cinonio (1643, '44), i due piú famosi grammatici italiani.

Il significato di cosí vasto movimento per la storia dell'estetica si è che esso va congiunto con il risorgere del « nominalismo », cioè dell'indirizzo medioevale che vide nei « nomi » la sola realtà dei concetti, e che quindi nel ridurre questa realtà elevò la parola a segno di pensiero. E va congiunto anche, il movimento grammaticale in Italia, con quel senso di aristocraticità dell'espressione e di squisito gusto verbale, a cui si deve la continuità del classicismo fino ai giorni nostri. Ma a parte questo, il problema della lingua restava acquisito all'ambito delle ricerche estetiche. Quando si scorre, ad esempio, il classico *Dialogo delle lingue* di Sperone Speroni, ch'è appena del 1542, tra una folla d'idee confuse ed incerte si individua già chiaro il concetto che lingua e poesia, lingua e letteratura sono storicamente e artisticamente inscindibili; che non il solo capolavoro poetico si deve elevare a bibbia di valori linguistici, ma

anche l'uso, « che s'impara in tre dí » ed è sulla bocca di tutti; e infine che senza contenuto e interesse spirituale non vi può essere espressione. « Dirò quel ch'io avevo in cuore, e lo studio, che io farei in infilzar parolette di questo e di quello, io lo porrò in trovare e disporre i concetti, onde si deriva la vita della scrittura: che male giudico potersi usar da noi altri a significare i nostri (concetti) quella lingua, tosca o latina che ella sia, la quale impariamo et esercitiamo, non ragionando tra noi i nostri accidenti, ma leggendo gli altrui ».

Lo stesso merito degli studi di grammatica hanno per il campo nostro gli studi di retorica del Rinascimento, arricchiti dal riconoscimento e dallo studio della tradizione letteraria italiana. Come in quelli si cominciò a sentire vivacemente il valore della parola, così in questi si rafforzò il senso artistico dell'espressione. Certo che fra grammatica e retorica non si rimediava alla decadenza dell'arte: ma sarebbe errore il credere che esse appunto fossero la causa di tal decadere. Queste indagini e riflessioni sono anzi possibili in maggior grado quando meno impetuoso è il fascino della creazione, e compensano, dal canto loro, con un adeguato sviluppo del pensiero e delle preoccupazioni critiche il diminuito livello dell'attività poetica: senza contare che procurano alla poesia stessa il modo di ammantarsi, anche se povera e debole, di un più sottile e raffinato classicismo.

3. *Attorno alla « Poetica » di Aristotele: la revisione dei principî estetici e la ricostituzione critica del classicismo italiano.*
— Il classicismo aveva bisogno, però, anche di più sicure « teorie » artistiche, che dessero un fondamento speculativo a' suoi canoni e alle sue norme. Ma nei primi decenni del

secolo XVI questa funzione fu semplicemente assunta da una vasta silloge organica delle dottrine umanistiche: la *Poetica*, in tre libri di sonori esametri latini, di Gerolamo Vida (1527), e dagli antichi testi di Orazio e di Quintiliano. Il Vida non va certo piú a fondo di Orazio: delinea il *cur-sus studiorum* per la formazione del poeta, e coordina i precetti indispensabili per fare della buona poesia, all'uso umanistico. La « ragione » (ossia gli accorgimenti e la coerenza), la « natura » (o spontaneit  degli affetti), e la retorica sono per lui i fondamenti dell'arte letteraria, o meglio di un'arte della quale il suo libro stesso offre elegantissimo esempio. Fan séguito al Vida la giovanile *Poetica* del Trissino (1529) e quella di Bernardo Daniello (1536).

L'estetica del Rinascimento si riscosse e si rinnov  quando accanto e sopra al breve e slegato testo oraziano comparve il testo originale della *Poetica* di Aristotele, ridotta a discreta lezione e pubblicata per la prima volta solo nel 1536. (Converr  tener presente questa « data » della storia dell'estetica, che di « date » ne ha poche (come storia d'idee), ma importanti. Perch  da quell'anno fiorisce tutta una vasta attivit  di ricerche teoretiche sulle ragioni dell'arte, sia in forma di commenti e parafrasi del libro aristotelico (nonch , sotto la sua pi  chiara luce, di quello oraziano, considerato *ex novo*), e sia nel pi  libero aspetto di nuove trattazioni sistematiche e critiche. Lo svolgimento delle idee estetiche s'illumin  di spiriti filosofici suoi propri e assunse dignit  scientifica: sebbene l'autorit  di Aristotele, non ancora scossa abbastanza dal pensiero moderno, giovasse talora a nutrire tesi troppo rigide e norme vincolatrici dell'arte, che apparvero pi  tardi come « errori » a una concezione pi  aperta ed evoluta.

Il piú famoso di questi «errori» dell'estetica neo-aristotelica, e insieme il punto centrale di quasi tutti i suoi trattatisti, è la teoria delle «unità», che venne particolarmente elaborata sotto il titolo delle «tre unità della tragedia», perché la parte rimastaci della *Poetica* di Aristotele è proprio quella intorno alla tragedia e perché, anche, la tragedia era stata sempre considerata da Orazio all'Alighieri, come il sommo «genere» della poesia. Aristotele (*Poët.* c. VII) aveva sostenuto la legge generale dell'unità dell'opera d'arte, legge del resto intuitivamente vera: se l'opera non è «una», ossia un tutto organico e coerente, è opera mancata. Questa legge si converte, ma non piú tanto intuitivamente, nell'unità d'azione drammatica: se il dramma non presenta un'unica trama di fatti, anzi lo sviluppo di un fatto solo per quanto ricco e complesso, non c'è piú dramma (*ivi*, c. VIII). Inoltre Aristotele aveva *constatato* che *per solito* nel teatro greco l'azione si svolgeva in un sol luogo, ossia non cambiava mai di scena, e dentro lo spazio di tempo di una giornata al piú, per non forzare troppo l'immaginazione dello spettatore. Gioverà tener presente che il teatro greco era costruito a scena fissa, donde le difficoltà di mutar scenario: ma che d'altra parte i drammi si rappresentavano a tetralogie, dall'uno all'altro dramma delle quali si saltava assai piú che da un giorno all'altro. Sicché Aristotele non volle certo dare la sua constatazione per una legge assoluta: ma ben la intesero come assoluta, posto che *ipse dixerat*, i suoi seguaci del Cinquecento. E all'indispensabile unità di azione aggiunsero come non meno indispensabili le unità di *luogo* e di *tempo*: arrivarono anzi a discutere se il «tempo» dell'azione drammatica dovesse strettamente equivalere al tempo necessario alla rappresen-

tazione, o potesse estendersi a una giornata, — e poi se la giornata fosse da intendersi di dodici ore o di ventiquattro. Un vero letto di Procuste, su cui dovette adagiarsi il teatro del classicismo di tutta Europa per due secoli e mezzo, con l'aggiunta di varie corone di spine, *videlicet* che i personaggi della tragedia debbono essere di alta condizione e pochi di numero, che non debbono avvenire sulla scena fatti di sangue o comunque troppo orribili, che l'antefatto debba essere spiegato a puntino da chi primo arriva in scena, e così gli avvenimenti che non si svolgono su questa da opportuni messaggeri, — che i giovani debbono essere ardenti e i vecchi prudenti, maestosi i re e adulatori i cortigiani..... E la legge di unità di azione fu inoltre estesa ad ogni sorta di componimento narrativo, con la conseguente condanna dei poemi romanzeschi. Ma la colpa principale di tutto ciò spetta, bisogna dirlo, a Orazio — fraintenditore se altri mai di quanto Aristotele aveva esposto come ragionevole consuetudine de' suoi tempi, e non come legge ideale. Il poeta latino si vendicava del filosofo greco, che gli aveva ritolto lo scettro dell'estetica, col fare mal comprendere il vittorioso rivale.

Ma in queste teorie c'è qualche cosa di positivo: lo spirito critico e razionalistico, che abbiamo già intraveduto negli studi grammaticali e retorici. Le « unità » famose furono un grande sforzo di pensare l'arte sotto il concetto della sua assoluta « coerenza », che era affermato, sí, fuor di misura, ma era una conquista che l'estetica moderna non abbandonò: forse la maggiore conquista del Rinascimento in quest'ambito, forse la conclusione suprema di tutti i periodi di questa storia fin qui da noi illustrati. Inoltre, le « unità » si fondano sopra un altro concetto di

Aristotele, importantissimo in quanto considera l'arte non come attività pratica ma come conoscenza: il cui ripristino voleva dire la condanna della teoria tomistica, a quei tempi ancor viva. Aristotele dice infatti che due modi ci sono di rappresentare la vita, sopra alla comune conoscenza: e sono l'arte e la storia. Ma la storia ci presenta ciò che è *vero* e *individuale* (« questo qui », Socrate o Alcibiade): l'arte ciò che è *verisimile* e *universale* (la filosofia, poi, l'universale che non è più verisimile, ma vero). Tanto val dire che l'arte non è astretta all'ossequio della verità, ma deve essere un contenuto affine a questa o di « possibile » attuazione: e che l'arte nei fatti e nelle persone incide il tipo, il carattere, insomma una nota eterna (Ar. dice esattamente: l'universale possibile). Si capisce così il vero significato dell'« imitazione » secondo il filosofo greco: e si capisce quali preziosi germi traessero da lui i teorici di cui parliamo. Che furono, dopo un primo gruppo di espositori e critici umanistici (il Fracastoro, sopra tutti) e per citare solo i maggiori: Francesco Robertelli, con le sue *In librum Aristotelis de Arte poetica explicationes* (1548), Bernardo Segni in una parafrasi del 1549, G. B. Giraldi Cinzio nei *Discorsi intorno al comporre dei romanzi* (1549), il Trissino in una sua nuova *Poetica*, e lo Speroni nei *Dialoghi sulla storia* e con le sue teorie tragiche; il Varchi, ancora, e poi il Castelvetro esponendo Aristotele nel 1571 e criticando il Varchi nelle sue *Correzioni* del 1572; Vincenzo Maggi e Bartolomeo Lombardi in altre *Explicationes* del 1550, Antonio Minturno nel *De poeta* (1559) e nell'*Arte poetica* del '63; infine la grande triade di Giulio Cesare Scaligero (*Poetices libri VII*, 1561), Alessandro Piccolomini (*Annotazioni alla Poetica d'Aristotele*), Francesco Patrizzi (*Della*

Poetica, 1580; *Della Retorica*, 1590). Ma il Patrizzi, neoplatonico, è avverso all'aristotelismo dominante, e getta acqua sul fuoco.

Il fuoco era, del resto, di vigore assai vario. Non pochi di questi scrittori restano fermi alla « poesia causa di diletto » (Robertelli, Maggi: altri intendono l'universale poetico di cui parla Aristotele come se si trattasse dell'idea platonica. Il Robertelli si preoccupa di mettere in luce il concetto della « catarsi », il Varchi invece quello che « la poesia fa l'uomo *perfetto e felice* »; il Cinzio (e anche il Pigna, *Dei romanzi*, 1554) vuol salvare la fantasiosa libertà della poesia romanzesca di fronte alla rigida unità del poema eroico (il problema stesso di cui vissero le violente contrapposizioni dell'Ariosto al Tasso), — lo Speroni pensa parimenti a non compromettere la « peripezia » della tragedia. Gli intelletti più sottili chiedevano, come tosto il Fracastoro, se l'utile e il dilettevole fossero proprio così facilmente congiungibili e se non convenisse meglio attenersi alla principale teoria aristotelica dell'arte come rappresentazione del verisimile (*Naugerius sive de Poetica*, 1540-50: o, come il Minturno, se la tradizionale pretesa didattica e moralistica dell'arte non fosse una vana presunzione, in confronto del suo valore edonistico. Lo Scaligero, tuttavia, da quel dittatore letterario che fu per la sua epoca, diede una tale stretta di freni a favore dell'aristotelismo classico e convenzionale, che questi dubbi non si divulgarono tanto agevolmente. E il Piccolomini, con notevole acume, cercò di conciliarli con la teoria aristotelica del « giusto mezzo » quanto alla verità e alla falsità dell'arte (il verisimile non è né vero né falso), mentre insisteva sulla subordinazione sua a un giudizio morale.

Si deve al Castelvetro e al Patrizzi l'avvertimento preciso che bisognava prendere in esame con maggiore cautela il libretto aristotelico, tenendo conto che dell'« imitazione » vi si parla in vario senso e che il suo problema capitale è proprio la distinzione tra poesia e storia. Ma il Patrizzi arrivò anche più oltre: fino a negare che la retorica antica, e in particolare l'aristotelica, esaurisse i problemi dell'elocuzione, che doveva riguardarsi pur come « significazione » del pensiero, e a mettere in evidenza come lo stesso concetto del « verisimile » fosse così vasto e incerto da non potersene oggimai seriamente servire per determinar la poesia. E infatti questo « verisimile », ch'è uno dei più resistenti residui dell'estetica antica, corrisponde all'atteggiamento classico del pensiero, pel quale la verità il bene il bello sono valori oggettivi a cui lo spirito deve adeguarsi e attenersi, sia pure secondo leggi proprie e specifiche: non all'atteggiamento tutto soggettivo del pensiero moderno. Ancora adesso, però, udiamo criticare un'opera di fantasia per la sua « inverosimiglianza », come se la fantasia dovesse proprio rispettare le abitudini correnti di pensare, immaginare e sentire e seguire l'andamento normale della vita: perché a quanto è conforme a tali abitudini si riduce, in ultima analisi, il « verisimile ». Segno che, nonostante le speranze del Patrizzi, non ci siamo fatti a tutt'ora abbastanza « moderni ».

4. *Influsso della Controriforma sulla storia dell'estetica e del gusto.* — Per restare al Cinquecento, un impulso più deciso ebbero le idee estetiche dalla Controriforma, maturata col Concilio di Trento: ma, si capisce, in direzione tutt'altro che «estetica», poiché si mirò a rafforzare il moralismo e a sovrapporre quanto mai più forte all'arte il

vincolo religioso. Tuttavia questo moralismo, con cui tal movimento integrò e inquadrò la poetica neo aristotelica — e che era già, del resto, stato promosso dai vari diffusori del Protestantesimo in Italia, — questo moralismo non si identificava tal quale con l'antico: la moralità che doveva essere norma e freno o pur contenuto dell'arte era moralità nuova, tormentosa, intima e perciò in grado di sollevare anche la sua estetica ancella. Così il Piccolomini: bisogna far capo al bene o al male, nel giudicar l'opera d'arte; ma la *necessità* di questo giudizio extra-estetico gli conferisce un valore sentimentale non lieve.

E tutto si «moralizzò»: per esempio, il Petrarca — per esempio, il Boccaccio. Lo Scaligero pose addirittura lo scopo dell'arte nel *docere*: altri nella *fabulosa delectatio*, sí, ma sotto la buona guardia dell'Inquisizione. Le polemiche attorno il *Pastor fido* del Guarini, corse tra l'autore e gli accademici padovani Giason De Nores e Faustino Summo sullo scorcio del secolo; piú ancora, quelle intorno alla «moralità» della *Divina Commedia*, che dettarono a Jacopo Mazzoni la sua nota «Difesa» del poema dantesco (1573, 1587), — tutti questi ed altri dibattiti resero vie piú diffusa e cosciente la convinzione moralistica: proprio mentre l'arte piú si avviava, col Guarini stesso e con i poeti eroicomici, ad essere dal moralismo lontana.

Il caso piú famoso di tal vasto fenomeno è, senza dubbio, il Tasso. Prima di tutto, come uomo: che dallo scrupolo religioso fu tormentato fino alla pazzia; poi come pensatore, ligio strettamente alla Controriforma così nei *Dialoghi* come nel *Mondo creato* come negli stessi liberi sfoghi dell'epistolario; ma piú ancora come poeta e scrittore, che sottopose all'occhio di lince degli amici censori

il suo maggior poema per evitare al possibile ogni screezio con l'aristotelismo e il Concilio di Trento, — che lo rifece nella *Conquistata* per toglierne gli screezi che l'impeto dell'arte avea reso inevitabili, — che il suo poema e tant'altre cose sue pensò come atti di fede e a servizio d'una causa religiosa. Eppure, la poesia del Tasso era in sé aliena, almeno riluttante, da tale ossequio a leggi non sue, e intenta ad attuare una calda e sensuale musicalità: né mai s'indebolisce tanto la sua vena come quando sottostá al peso della grave armatura moralistica, al dubbio del vero e del verisimile. Ma il Tasso teorico inclinò piuttosto al vero che allo stesso verisimile, e aggiogò, coi tempi, la fantasia all'idea, l'arte all'allegoria (*lettere* al Gonzaga); «in modo che, siccome nel mondo e nella natura delle cose non si lascia alcun luogo al vacuo, cosí nel poema non si lascia parte alcuna alla *vanità* [*che sarebbe la poesia libera e per suo conto!*], riempiendo ciascuna di esse, e le piccolissime ancora e meno apparenti, di sensi occulti e misteriosi. Rifece, nei *Dialoghi*, le tipiche teorie del Rinascimento in senso neo-cattolico: ad esempio, quella dell'amore e della bellezza (« *Il Minturno* ») con platonico spiritualismo; e attaccò fieramente la mitologia come materia d'arte e la stessa lirica amorosa, quasi dannatrice dell'anima all'empietà (« *Il Cataneo*, ovvero degl'Idoli »).

E ancora è importante il caso Tasso nella critica letteraria del tempo: dove si contempla la *Gerusalemme liberata* sotto l'unghia leonina dei cánoni linguistici retorici poetici, e si ascolta piú d'una fiera condanna fondata semplicemente sulla mancanza di ossequio alla legge dell'unità di azione: dove il Galilei, per dirne un solo, nasconde la sua figura di novatore scientifico dietro la maschera letteraria

del «cruscante»: e si arrivò al duello, per stabilire con giudizio di Dio se piú fosse grande il *Furioso* o la *Gerusalemme*, si arrivò alla persecuzione accademica contro il Tasso, di cui nessuno intuiva le doti di uomo e poeta già «moderno». D'altra parte, proprio in questo ambiente spirituale si sviluppa un'intima indifferenza per le sue stesse insegne, e sotto l'aristotelismo e il gesuitesimo spunta di nuovo la scettica cura dell'arte per il piacere, per la soddisfazione sensibile. Proprio tra questi accademici si vede germogliare, fra il 1580 e il '600, piú d'un pollone di secentismo *in fieri*, con i suoi piú tipici caratteri. Taluni indirizzi letterari, quali i già citati della poesia pastorale ed eroicomica, o quale ancora il melodramma, nascono appunto, o si sviluppano in quest'epoca, sotto l'aspetto di vie cercate ed aperte per sottrarre un poco l'arte, rivestita di forme piú «innocenti», a' suoi vigili custodi. Tuttavia l'arte e il gusto piegarono ancora una volta, tirate le somme, a questo gioco dell'allegoria e del moralismo: la differenza fu che prima era spontaneo, il giogo, e ora forzatamente fu accolto.

5. *Le sintesi filosofiche e i riflessi nella coltura europea.* — Non possiamo lasciare il Rinascimento, né chiuderlo storicamente, senza dire dei due nostri filosofi che, sullo scorcio dell'epoca, ne strinsero in profonda sintesi l'indirizzo speculativo e lo tramandarono alla filosofia moderna: di Giordano Bruno, cioè e Tommaso Campanella. Il Bruno, negli *Eroici furori* (1585), diede all'estetica del neoplatonismo, e in particolare alla dottrina dell'*eros*, altissima espressione, così da poter sdagnare le fiacchezze della lirica petrarchesca, che allora usurpava il titolo di «platonica», e combattere l'imperio di Aristotele. «A chi dunque servono le regole

d'Aristotele? A chi *non potesse*, come Omero, Esiodo, Orfeo e altri, *poctare senza le regole* d'Aristotele: e che, per non aver propria musa, volesse far l'amore con quella d'Omero», cioè imitare anziché inventare. La poesia è libera, per il Bruno: «sono e possono essere tante sorte de poeti, quante possono essere e sono maniere de sentimenti ed invenzioni humane». «La poesia non nasce de le regole, se non per leggerissimo accidente; ma le regole derivano da le poesie: e però tanti son geni e specie de vere regole, quanti son geni e specie de veri poeti». Non diversamente dirà il Romanticismo; ma il Bruno ricade ne' suoi tempi quando vuol far riconoscere i poeti «dal cantar dei versi: con questo, che cantando vegnano a delectare, o vegnano a giovare, o a giovare e delectare insieme» (I, 1). Che è sempre l'oraziano: *Aut prodesse volunt aut delectare poetæ*.

Nel suo *De sensu rerum et magia* (1604) Campanella svolge pur lui una concezione panteistica dell'universo: si aspetterebbe quindi di vederlo inclinare verso la stessa tendenza del Bruno. Ma, da una parte, l'autore della *Città del Sole* troppo accentuava il valore autonomo della coscienza per restare platonico, — dall'altra tendeva a operare una sintesi tra la filosofia del Rinascimento e il mondo teoretico del Medio Evo. Perciò la sua *Philosophia rationalis* (1637), suddivisa in *Grammatica*, *Dialectica*, *Rhetorica*, *Poëtica* e *Historiographia*, dice già nel titolo e nelle sue parti con quanta preponderanza dell'indirizzo aristotelico egli si accinse a sistemare tutto il vasto corpo delle ricerche estetiche cinquecentesche. Tuttavia la *Rhetorica* e la *Poëtica*, meditate la prima volta (1595 - '98) nell'ambiente letterario di Padova si possono considerare come prenunzie di nuovi

sviluppi critici, soprattutto per il senso fortemente soggettivo e psicologico che ravviva le vecchie categorie. Per altro rispetto, Campanella è in estetica il teorico della Controriforma: poiché sostiene che il bello è « segno del bene » e il brutto « segno del male », combatte l'edonismo (*voluptates introducere non est artis munus*), restaura l'ideale del poeta teologo e scienziato. Anche qui, però, col suo culto di Dante e dell'Ariosto egli afferma oscuramente che la poesia ha un qualche valore sol come poesia, indipendentemente del suo contenuto conoscitivo o morale, a cui spesso il poeta nemmeno ha coscientemente pensato.

Il Bruno e il Campanella trovano i loro diretti continuatori in Cartesio e Spinoza: ma le loro dottrine estetiche furono offuscate dal problema metafisico in questa postuma fortuna. Per contro, i trattati di poetica di tutta la seconda metà del nostro Cinquecento furono testo di quasi illimitata autorità alla cultura europea contemporanea. Si sa che il Rinascimento si svolse un pò per successive ondate, prima in Italia, poi in Francia Spagna e Inghilterra, più tardi in Germania: e mentre la grande onda italiana si andava frangendo, le altre alzavano proprio allora la maggior cresta. Così le teorie neoaristoteliche, e in generale tutto il meglio dell'estetica cinquecentesca, ch'erano presso di noi sincrone all'indebolirsi della capacità di creazione artistica, giunsero tra gli altri nel tempo della loro acme creativa e la indirizzarono e la diressero.

In Francia, la rivendicazione della lingua volgare, come nobile anch'essa o almeno capace di nobiltà, fu compiuta nell'ultimo quarto del secolo dai poeti della *Pleïade* in rapporto di stretta dipendenza con gli studi italiani: e la famosa *Deffense et illustration de la langue françoise* di Joa-

chim du Bellay fa sentire molti echi del *Dialogo delle lingue* di Sperone Speroni. L'«italianismo» fu, del resto, uno dei fattori piú importanti per la formazione della letteratura francese moderna: e ancora in maggior grado per quella della spagnuola. Qui riscontriamo, ad esempio, che l'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* di Lope de Vega (1609) ha tra le sue fonti principali il Robertello; e che Cervantes nella scena fine e sottile dell'incontro di Don Chisciotte con l'astuto baccelliere Sansón Carrasco (parte II, c. 3), trova modo di esporre il problema della distinzione fra storia e pöesia: *el poeta puede contar ó cantar las cosas no como fueron sino [ma] como debian ser, y el historiador las ha de escribir no como debian ser, sino como fueron.*

La Controriforma unisce tutti questi vari mondi culturali sotto un solo cielo: lo stesso protestantesimo acuiua da parte sua identiche esigenze, in fatto di arte, e piú rigidamente ancora. Solo in Inghilterra, dove pure fiorisce l'«italianismo» e la poetica aristotelica trova in Milton un severo esecutore, la tragedia elisabettiana e il suo gran nume, Shakespeare, disprezzano o non conoscono le «regole», le «tre unitá» della tragedia, le leggi tutte della poetica: un grande battito d'ala li trascina lungi, all'aperto. Spuntano sulla scena inglese nuovi gusti, nuove esigenze: come ne maturavano in segreto anche nell'arte e nel pensiero italiano. Si intravvede la fine del Classicismo tradizionale: si intravvede il romanticismo.

NOTA AL CAP. V. (1)

TESTI: MICHELANGELO, *Le lettere*, ed. G. Milanesi, e in *Rime*, ed. C. Guasti (Firenze, Le Monnier, 1875 e 1863); FRANCISCO DE HOLLANDA, *Dialoghi michelangioteschi*, trad. A. M. Bessone Aurelj (Roma, Maglione e Strini, 1924) (2; *Trattati d'amore del Cinquecento e Trattati sulla donna*, ed. G. Zonta (Bari, Laterza, « Scrittori d'Italia »); CELLINI, *I trattati dell'Oreficeria e della Scultura*, e i *Discorsi sopra l'arte*, ed. C. Milanesi (Firenze, Le Monnier, 1857); A. PALLADIO, *I IV libri dell'Architettura*, (Venezia, De Franceschi, 1570; LUD. DOLCE, *Dialogo della Pittura*, (Lanciano, G. Carabba); P. ARETINO, *Carteggio*, ed. Nicolini (Bari, Laterza, « Scrittori d'Italia »); per le *Vite* del VASARI l'edizione di G. e C. Milanesi (*Opere di G. V.*, Firenze, Sansoni, 1875-85, in 9 voll.); R. BORGHINI, *Il Riposo* (Firenze, Marescotti, 1584).

P. BEMBO, *Gli Asolani* (Milano, Sonzogno, « Bibl. Class. economica »); B. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, ed. Cian (Firenze, Sansoni, 1894); A. FIRENZUOLA, *Opere*, ed. B. Bianchi (Firenze, Le Monnier, 1848); B. VARCHI, *L'Ercolano e Lezioni quattro sopra alcune questioni d'amore* (Milano, Sonzogno); T. TASSO, *Dialoghi* (3 voll.), ed. C. Guasti (Firenze, Le Monnier, 1858 e 1873); SPERONE SPERONI, *Il Dialogo delle lingue e il Dialogo della Rettorica*, ed. G. De Robertis (Lanciano, R. Carabba, 1912); G. GALILEI, *Opere letterarie* (Milano, Sonzogno, 1922).

(1) Col presente capitolo limitiamo in genere le citazioni dei testi alle sole e migliori edizioni moderne, e la bibliografia al solo problema estetico. Per i primi si veda nel corso della trattazione, per la seconda si ricorra anche alle storie letterarie.

(2) Una vasta edizione critica delle *Opere* del De Hollanda sta per pubblicare Achille Pellizzari presso la Casa ed. Perrella.

BIBLIOGRAFIA: MENENDEZ Y PELAYO, *Hist. de las ideas estét. en España*, vol. II; CROCE, *Storia*, cap. II, e *Problemi di estetica*, VI, 1 (« F. Patrizio e la critica della retorica antica »); SAINSTBURY, vol. II; ROLLA, op. cit., cap. 45-62; TRABALZA, op. cit. cap. II-IV e *Storia della grammatica italiana* (Milano, Hoepli, 1908); SPINGARN, *La critica letteraria nel Rinascimento*, trad. it. (Bari, Laterza, 1905; CARDUCCI, *Cavalleria e Umanesimo, e Studi su Ariosto e T. Tasso* (nelle *Opere*, ed. Zanichelli).

G. SAITTA, *La filosofia di Marsilio Ficino* (Messina, Principato, 1923; A. DELLA TORRE, *Storia dell'Accademia platonica di Firenze* (Firenze, 1902); A. PELLIZZARI, *G. Benivieni* (nel vol. « Dal Duecento all'Ottocento »); P. LORENZETTI, *La bellezza e l'amore nei trattati del Cinquecento* (Pisa, Nistri, 1920; F. RIZZI, *Michelangelo Poeta* (Milano, Treves, 1924); G. SAITTA, *La filosofia di Leone Ebreo* (in « Giorn. critico della filosofia italiana », 1924); RUJU, *Le tendenze estetiche di Pietro Aretino* (Sassari, 1913).

A. VIOLA, *L'Arte poet. di Orazio nella critica italiana e straniera*, 2 voll. (Napoli, 1901-07); G. CURCIO, *O, Orazio Flacco studiato in Italia dal sec. XIII al sec. XVIII* (Catania, 1913); E. BERTANA, *La Tragedia* (nella « Storia dei generi letterari »; Milano, Valjardi); C. TRABALZA, *Studi sul Boccaccio* (e la critica petrarchesca e boccacesca; Città di Castello, 1905; M. BARBI, *Dante nel Cinquecento* (Pisa, 1890); G. TOFFANIN, *La fine dell'Umanesimo* (Torino, Bocca, 1920-11); WILLIAMS, *The purpose of poetry, and particularly the Epic, as discussed by critical writers of the sixteenth Century* (in « the Romanic Review », 1921).

A. FUSCO, *La poetica di L. Castelvetro* (Napoli, 1904); H. B. CHARLTON, *Castelvetro's theory of Poetry* (Manchester, 1913); È. LINTILHAC, *Jules César Scaliger fondateur du classteisme* (in « Now. Revue », 1890); VIVALDI, *La più grande polemica del 500: pro e contro la « Liberata » e il « Furioso* (Catanzaro, 1895); C. MARCONCINI, *L'Accademia della Crusca dalle origini alla prima edizione (1612), del Vocabolario* (Pisa, 1910); V. ROSSI, *Battista Guarini*

(1) Di cui v. una mia recens. in « Rassegna », XXXI, 5 (sett.-ott. 1923), pp. 271-274; e la vasta analisi critica di C. DE LOLLIS in « Cultura », vol. I, n. 3, 15 gennaio 1922, pp. 97-120.

e il « *Pastor fido* » (Torino, 1886); U. COSMO, *Le polemiche tassesse, la Crusca e Dante* (« Giorn. stor. lett. it. », 1903); E. CHIORBOLI, *L'eredità di Platone in T. Tasso* (Jesi, 1906); U. RENDA, *Il « Torrismondo » e la tecnica tragica del 500* (Teramo, 1906); A. BELLONI, *Il pensiero critico di T. Tasso nei posteriori trattatisti dell'epoca* (in « Misc. Mazzoni, » 1907); V. SPAMPANATO, *Bruno e la letteratura dell'Asino* (Nap. 1904); *Il culto dantesco in Campanella*; (Giorn. critico filos. ital. », 1921); VILLEY, *Les sources italiennes de la « Deffence » de J. du Bellay* (Paris, 1908); C. DE LOLLIS, *Cervantes reazionario* (Roma, Istituto internaz. « C. Colombo », 1924).

CAPITOLO VI

L'Estetica del « barocco » e le prime teorie del « gusto »

1. *Tendenze e valori estetici del « secentismo »* — Il secolo XVII appare solitamente, nelle tradizionali prospettive storiche, come il grande periodo della decadenza letteraria italiana, tanto in paragone del nostro Rinascimento quanto di fronte alla contemporanea fioritura di Spagna, di Francia e d'Inghilterra. Ora è certo che la letteratura secentista della penisola non può annoverare a suo vantaggio le glorie degli altri periodi che la precedettero e la seguirono: ma sotto la sua apparente fiacchezza si celano i processi di nuove formazioni spirituali, e si prepara un rinnovamento. Bisogna d'altra parte considerare ch'essa non può separarsi dalle grandi fortune artistiche del « barocco », né staccarsi del tutto dal contemporaneo sviluppo della scienza sperimentale e della prosa scientifica.

Nella storia dell'estetica, poi, il Seicento ha una grande funzione, perché segna l'incollatura del trapasso definitivo alle teorie moderne: e partendo da queste il Croce ha potuto dichiarare che la vera storia della scienza estetica comincia di qui. Certo è che comincia un nuovo periodo, e per più ragioni. Anzitutto, l'indifferenza con cui quel secolo sopportò artisticamente il giogo della Controriforma

segnò la decadenza virtuale del moralismo classico, del fine pedagogico concepito come *esteriore* all'arte. In secondo luogo, il sensualismo violento e paradossale che costituisce l'ossatura del « barocco » letterario e artistico, fu il primo esempio di un indirizzo esclusivamente estetico, facile a degenerare in « estetismo », ma ricco di questo suo spirito indipendente, pur fra tante manierate gonfiezze. L'attività estetica soffriva della generale deficienza di quella coltura, della mancanza di sobrietà mentale, del rilassamento degli spiriti: ma si trovava tutta sola, e libera. Questa esperienza sfrenata fu di notevole importanza per lo svolgimento delle idee di cui c'interessiamo: essa demolì, in estetica, platonismo e intellettualismo, e portò a capovolgere la visuale critica, sostituendo al bello in sé e alla tradizione la coscienza artistica.

Questa coscienza fu senza dubbio, allora, una coscienza *abnorme*: si sa che cosa fosse tipicamente il secentismo. La stanchezza dei contenuti tradizionali, l'incapacità di crearne d'un tratto altri nuovi determinarono uno specialissimo culto della forma come materia d'arte essa stessa: vale a dire che il giuoco formale della fantasia e dello stile divenne fonte d'ispirazione artistica e appagatore del gusto. Non staremo a ricordare le strane e forzate antitesi per cui vanno famosi il Marino e l'Achillini: ci sono cose più belle da cui partire per intendere il Seicento. Ecco, del Marino stesso, un passo degli *Idilli favolosi*:

Eran dalla chiarezza
de l'onde trasparenti
inargentate l'ombre, da la luce
de le candide membra
imbiancati gli orrori: onde pareva
spuntar ne l'antro oscuro

a mezza notte l'Alba e, lampeggiando
con sferze oblique e tremuli riflessi
per lungo tratto il vago lume intorno....
portava agli occhi miei raggi di neve,
ch'abbarbagliando di lontan la vista
mi ferivano il core.

(*Atteone*, 426 ss.)

Luci d'immagini, barbagli di metafore, seduzioni sottili di forme ingegnose e ricercate feriscono » così « il cuore » al lettore della poesia marinista o chiabrerresca: il classicismo cessa di essere misura e armonia per farsi pompa e sfarzo sovrani: perché il Seicento, no, non « delirava » come volle dire l'Alfieri, ma lussureggiava prodigalmente. E questo suo lussureggiare fu in arte il « barocco »: dove le figure paiono tutte percosse da colpi di vento, e i colori e la luce celebrano il loro trionfo senza ritegno, e la vita la carne i movimenti ignorano i limiti dell'ascesi e dei canoni classici. Ma quest'arte, questa letteratura così ignara di intime regole, così padrone del loro orizzonte se non di sé stesse, generavano anche un gusto e una critica in cui l'esaltazione e l'appagamento dell'animo cercarono di dominare signorilmente i vincoli della tradizione.

La critica letteraria e le polemiche infinite del secolo non acuirono e precisarono quanto si aspetterebbe questi nuovi valori. I *Viaggi di Parnaso*, per la poesia, e i *Ragguagli di Parnaso* per la prosa, che erano la forma prediletta di tal critica, coprivano con i loro orpelli artistici la povertà e insufficienza dei giudizi. Il più noto di questi libri sono i *Ragguagli* (1612-13) di Traiano Boccalini, che cerca di restar fermo con serena coerenza alla poetica classica e al moralismo, come salvaguardie di fronte al secentismo invadente e dilagante, ed è, insomma, un conservatore. Novatori

sono invece G. C. Cortese (*Viaggio di Parnaso*, 1621) e Scipione Errico (*Le Rivolte di Parnaso*, 1620-25), che cominciano a riconoscere e ad approvare in sordina le nuove aure poetiche. Intorno al Marino, poi, si polarizzò il contrasto fra l'estetica classicista e i novatori, che non seppero mai dire con precisione quel che volessero, ma si limitarono ad esemplificare e gloriare. Sicché, in fondo, si rovesciava il Cinquecento senza distruggerlo: e proprio, ad esempio, gli scritti di grammatica e retorica del padre Daniello Bartoli, gran maestro di splendido secentismo, sono ancor ligi allo spirito classico (*Torto e diritto del non si può*, *L'Uomo di lettere* etc.). Non parliamo del Chiabrera e dei suoi *Dialoghi dell'arte poetica*, dedicati quasi esclusivamente alla verseggiatura, e cioè proprio a una delle maggiori preoccupazioni « classiche »: non delle *Satire antisecentiste* di Salvator Rosa e del Menzini.

Chi rivoluzionò la critica non furono quindi i « letterati », ma i dibattitori dalla famosa questione sulla preminenza degli antichi o dei moderni, dilagata in Francia nella seconda metà del secolo, ma assai prima svolta in Italia con sensi tutti moderni e anticlassici dall'argutissimo Tassoni, specialmente negli ultimi due libri de' suoi *Pensieri diversi* (1608-1627). Una volta riconosciuto che i moderni sono superiori agli antichi, per via del progresso che fatalmente accresce il possesso dalla verità e la potenza dello spirito, la poetica classicista era inficiata nella base: non era più d'obbligo nessun rispetto ai « modelli » letterari greci e romani: i moderni apparivano in grado di condurre le « regole » a maggior perfezione, illuminati come erano anche dalla fede cristiana. Il Tassoni giungeva ad anteporre l'Ariosto ad Omero: e proprio in questa sprezz-

zatura dell'antico e del classico, rivolta non ad abatterli ma a limitarne l'autorità e togliersene di dosso i freni integrati, si affermò teoreticamente l'indirizzo letterario dei tempi e assunse in modo esplicito la sua posizione di nascente modernità, quale gli veniva di diritto dalla sua filosofia, dalla sua scienza, e anche dalla sua estetica.

2. *Teorici e critici dell'arte. La dottrina del « gusto ».* — Soprattutto il Seicento si compiacque della propria capacità di foggiare espressioni artistiche, letterarie e linguistiche sempre più ricercate e difficili. In Ispagna il « gongorismo » (dal Góngora, autore di manierate opere pastorali), in Francia il « preziosismo » (dalle *precieuses* dei salotti mondani), in Italia il « marinismo » rappresentarono quasi simultaneamente e con mutui rapporti la stessa passione dell'ampollosità, della raffinatezza stravagante, della negazione d'ogni spontaneità come cosa volgare. Lo spagnolo Balthasar Lorenzo Gracian (1601-1658), e il francese Chapelain (1625-1670) nella sua *Préface* all'*Adone* e più tardi nelle sue *Lettres* di critica classicista, diedero oltr'Alpi a quest'indirizzo del secolo le più note « formule » teoriche e pratiche. Il trattato del Gracian s'intitola *Agudeza y arte de ingenio* (1642): e mostra come l'« acutezza », ossia il traslato o la « figura » sottile e capziosa, si considerasse allora culmine dell'arte, — come di conseguenza l'« ingegno », o ingegnosità raffinata, apparisse la fonte della bellezza poetica e oratoria. L'« immaginazione » e la « fantasia » prendevano il sopravvento sul divin furore e su la conoscenza ideale del platonismo.

Ma spettò agli italiani il merito di aver iniziato la ricerca di queste formule fin dallo scorcio del Cinquecento, quando a Padova la scuola del Trissino e dello Speroni

già volgeva al secentismo, e nei primi anni del secolo seguente, con lo sviluppo retorico dell'eloquenza sacra e della prosa d'arte. Il codice dell'oratoria secentesca era già dato nel *Predicatore* di Ludovico Panigarola (1609), che non vede arte fuor dell'elocuzione retorica, ossia dell'eloquenza: distinta in « elocutione del verso » (che può essere epica, tragica, comica etc.) ed « elocutione della prosa » (epistolare, dialogica, storica, oratoria). La prosa è veramente « eloquibile », cioè artistica, solo quando si ammanta di « magnificenza » e di « venustá ». Si diffuse poi la famosa teoria dei « concetti predicabili », ossia degli argomenti vistosi e strani, sofisticati e artificiosi come materia indispensabile dell'oratore: sicché la dottrina delle « acutezze » prese anche il nome di « concettismo ». Agostino Mascardi nella sua *Arte istorica* (1636) segnava nitidamente, in una « digressione sullo stile », la novità e il merito di queste ricerche, in forma che ricorda la tesi antiaristotelica del Bruno: esser « lo stile una maniera particolare e individua di ragionare o di scrivere, nascente dal particolare ingegno di ciascuno compositore, nell'applicazione e nell'uso dei caratteri del favellare ».

Matteo Pellegrini, nel suo libro *Delle Acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano* (1639¹, 1649²), porgeva infine il primo sistema dell'estetica secentesca, e riusciva a distinguere (cosa che non venne fatta al Gracian) l'« acutezza » retorica dall'acume logico e dialettico: perché « l'acutezza non consiste in un ragionamento, ma in un detto », e « simil detto, informato d'acutezza, sarà necessariamente del genere del bello e del dilettevole ». Inoltre, « l'acutezza non si regge dalla qualità della materia o dell'obbietto significato, ma da quella dell'artificio e forma

di favellare». Questa affermazione d'indipendenza della « forma » dalla materia ha grande valore; perché è vero che si tratta solo della forma retorica, ma pure il nocciolo dell'arte è intravvisto sotto specie di « acutezza mirabile », che sarebbe il vero prodotto del genio. Il cardinale Sforza Pallavicino (*Del Bene*, 1641; *Trattato dello stile*, 1610) tentava d'altra parte di portare anche la filosofia aristotelico-tomistica a riconoscere il nuovo indirizzo, esaminando direttamente l'opera del Pellegrini. E definiva il « concetto o arguzia » come « un'osservazione mirabile raccolta in un detto breve »: oggi diremmo, più semplicemente, che i poeti sanno scolpire in un verso amplissime verità. Il « concetto » è quindi legittimo, per il Pallavicino, quando procede per antitesi o giunge inaspettato; è illegittimo, ma ancora artistico, quando contraddice alla verità. Ma altro è il « concettare », e altro lo « spiegare il concetto con frase acconcia »: il concetto può essere fallace, e l'espressione tuttavia esser bella, sebbene moralmente e logicamente biasimevole. Ché se « l'intento della poesia fosse l'esser creduta per vera, harebbe per fine intrinseco la menzogna, condannato dalla legge di natura e di Dio »: invece il suo intento è « l'adornar l'intelletto nostro d'immagini, o vogliam dire d'apparenze sontuose, nuove, mirabili, splendide ». L'arte, non c'è dubbio, si sta liberando dalle leggi dell'estetica tradizionale.

Aristotele, tuttavia, è sempre in trono: ma non più l'Aristotele della *Poetica*, bensì quello della *Retorica*, e con lui tutti i trattatisti di retorica antichi e moderni. Perciò s'intitola *Il Cannocchiale Aristotelico* (« o sia Idea dell'arguta, et ingegnosa elocutione, che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria et simbolica, esaminata coi principii del divino

Aristotele ») il piú famoso trattato di estetica del tempo, dovuto al piemontese Emanuele Tesauro (1654): che muove appunto dal libro III della *Retorica* di Aristotele, dov'è svolta la teoria della metafora. L'*argutezza* (o acutezza che dir si voglia) è definita dal Tesauro come « gran madre d'ogni ingegnoso concetto; chiarissimo lume dell'oratoria e poetica elocutione: spirito vitale delle morte pagine: piacevolissimo condimento della civil conservazione: ultimo sforzo dell'intelletto: vestigio della divinitá nell'animo umano»: il fondamento dell'arte, insomma (p. 1). Né l'arguzia si identifica semplicemente col parlar figurato: essa è quella specie di figura, prima dipinta nell'animo col pensiero, poi vestita sensibilmente dalla parola o dal simbolo (pp. 10-11), in cui si sviluppa un « argomento urbanamente fallace », ossia si rivolge un ragionamento spiritoso a soddisfare il bisogno estetico dell'uomo (p. 295). Distinte le facoltà umane in senso, affetto e intelligenza, si trova che al senso corrisponde l'elemento armonico, agli affetti il patetico, all'intelligenza l'« ingegnoso » della rettorica, che sarebbe propriamente il valore artistico. Ma l'ingegnositá è « fallace »: « come le mele nel Mar Negro, di veduta son belle, e colorite: ma se le mordi, ti lasciano le fauci piene di cenere, e di fumo »; ossia, come avea detto il Pallavicino, il bello è tutto nella forma, mentre il contenuto può essere, anzi è per solito, contrario al vero.

Da queste meditazioni sorsero due concetti fondamentali per la storia dell'estetica: il « genio » e il « gusto ». Quanto al primo, che ricorda quello antico del poeta ispirato da Dio, la sua origine tosto s'intende: se l'arte è sfoggio di ingegnositá e acutezza, per essere artista è necessario avere un peculiare « ingegno »: cioè, appunto, il *genio*. Che cosa

fosse e in che cosa consistesse questa dote preziosa rimase assai incerto, prima del Romanticismo: un po' lo si intese come spiritosità, un po' come finezza di penetrazione, — e un po' anche come potenza di fantasia, ma piú raramente. L'altro concetto costituisce la novità piú profonda dell'estetica secentesca: ed è la conseguenza logica delle sue premesse. Se l'arte, invero, è tutta rivolta a soddisfare la mente umana desiderosa di arguzie, di bei motti, di immagini e metafore sfarzose, il suo merito starà nella maggior soddisfazione di questo desiderio, ossia nel « diletto » ch'essa procura. Il Pallavicino con la consueta precisione, notava che tal diletto nasce dalla « novità del bello », e che bello in arte è « non quel che piace a vedersi nell'esser suo, ma quel che piace a conoscersi, osservato dall'ingegno ». Tanto è dire che non la bellezza oggettiva cara al platonismo deve reggere il mondo dell'arte, ma solo il senso soggettivo del bello, cioè il « gusto », eco spontaneo del bello nel « sentimento ». Così veniva a capovolgersi, almeno virtualmente, l'edificio dell'estetica: fondato non piú sul bello di natura, sul vero, sul bene, sull'imitazione dell'idea, — ma sopra il *placet* della coscienza, sull'affermazione piú schietta della soggettività.

Si cominciò, naturalmente, dal « buon gusto », dalla capacità di discernere il bello dal brutto, che le aristocrazie sociali e culturali riconoscevano in sé stesse soltanto; e la prima esplicita trattazione dell'argomento fu infatti *Il buon gusto nei componimenti rettorici*, del padre gesuita Camillo Ettorri (1696). Poi dal « buon gusto » si passò al « giudizio di gusto » (*juger par sentiments*), in contrapposizione alla vecchia critica razionalistica (*juger par principes*): e infine il gusto venne eretto in « facoltà » autonoma dello spirito. Ma

la natura del gusto non poté esser definita così facilmente: lo si chiamò « armonia d'ingegno e ragione », « delicatezza e suscettibilità di spirito », « naturale giudizio » reprimente l'impeto del genio, e ancora « il giudizio regolato dell'arte » (Ettorri, op. cit.): lo si chiamò, per farla finita, « un certo *non so che* ». Ed era forse, questa del gesuita francese Bouhours e dello spagnuolo padre Feijóo, la definizione più sincera: poiché la teoria mancava ancora di basi filosofiche sicure, e lasciava sopravvivere accanto a sé l'antica teoria dell'arte maestra di vero e di bene attraverso il piacere sensibile, — quella teoria che il Tasso aveva accolto sotto la formula del « vero condito in molli versi », che la Controriforma non oppugnava perché favorevole a' suoi scopi, e che l'Arcadia continuò a professare attraverso la prima metà del Settecento, in estrinseca congiunzione col concetto di gusto. Basti, sotto quest'ultimo rispetto, ricordare le *Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle lettere* (1705-1721) del moralissimo Muratori.

Ma la tendenza non era, generalmente, a favore della confusione tra il gusto estetico e il piacere sensibile dell'edonismo tradizionale. Si voleva trovare una differenza tra l'uno e l'altro piacere anche nello stesso gusto fisiologicamente inteso: il Magalotti osserva, ad esempio, che il sapor buono dei cibi viene *a parte rei*, ma la voluttà del buon gustaiò è un « ente di ragione, che ha tutta la sua sede nello spirito »; — e così nell'arte solo apparentemente « si tratta di proporzioni che son mode eterne e immutabili della natura, e delle quali l'anima non può dispensarsi senza incorrere issotatto in pena di non si poter dilettere », perché in realtà ciascun individuo e ciascun popolo gode a suo modo, secondo gli talenta e il suo gusto gli detta.

Se non ch  non si trovava per allora (e il Magalotti stesso ne   buon documento) altro rimedio, a salvare il gusto dalla confusione col piacere sensibile, che accostarlo alla ragione, cio  ancora al principio abbattuto dalla nuova teoria.

3. *Relazioni con il pensiero europeo: il cartesianismo e il leibnizianismo.* — Veramente, la « ragione » poteva vantare qualche nuovo diritto per aggregarsi il mondo dell'arte, come gi  in addietro: ed era, questo diritto, costituito dalla letteratura francese del « gran siècle » e dalla filosofia cartesiana che ne riassunse e potenzi  razionalisticamente gli spiriti. La tragedia di Corneille e Racine, perfettamente aristotelica e squadrata secondo le regole, mostrava in certo modo la possibilit  di creare grandi opere d'arte anche sotto la guida del divino Aristotele: non si pu  pretendere che i loro contemporanei distinguessero subito che il valore di quella tragedia non sta precisamente nel suo ossequio ad Aristotele, ma nella capacit  di concezione ed espressione che spesso da tale ossequio   diminuita e infranta. La filosofia cartesiana, lucida ricostruzione della realt  sul solo fondamento della ragione, convinceva *ex novo*, d'altra parte, i delusi della filosofia e della scienza aristotelica a credere nella forza del vero: come i personaggi « pre-cartesiani » di Corneille e « cartesiani » di Racine, con la loro psicologia semplice e rigorosa, tirata a fil di logica anche nella passione, davano concreto esempio della riconciliabilit  di ragione e d'arte. Lo stesso criterio conoscitivo proposto da Cartesio, che definisce vera l'idea « chiara e distinta », ha qualche cosa di estetico. E cos  si spiega l'importanza e la fortuna di quella *Art poétique* di Boileau (1674), in cui il classicismo francese ebbe il suo codice e la sua formula: *Rien n'est beau que le vrai*. In Italia, la fortuna del carte-

sianismo nel Mezzogiorno e la preparazione scientifica della corrente galileiana aiutarono la penetrazione di questo indirizzo e la sua fortuna in Arcadia.

Si trattava, bisogna osservare, della ragione umana e dell'umana verità: del « soggetto », nel senso piú profondo; e quindi l'apparente contrasto con la dottrina del « gusto » era destinato a sedarsi in futuro. A prepararne la conciliazione molto operò la filosofia del Leibniz (1632-1716), che doveva nel secolo XVIII, attraverso le sistemazioni scolastiche di Cristiano Wolf, diventare la filosofia « ufficiale » di quasi tutta l'Europa; perché il Leibniz tentò di unificare la tradizionale opposizione del senso e dell'intelletto, con la sua teoria che entrambi sono gradi di una stessa forma elementare di conoscenza, la « percezione »: salvo che il senso è fatto di percezioni « oscure », l'intelletto poi le illumina e ne acquista coscienza, rendendole chiare e distinte. Nell'arte, e piú genericamente nell'immaginazione e nella fantasia, la conoscenza comincia a essere chiara, ma non è ancora distinta: siamo a un grado intermedio tra il senso e la ragione. Ad ogni modo, anche la vita fantastica e artistica dello spirito resta definitivamente acquisita col Leibniz all'ambito della conoscenza: sia pure che il suo contenuto e il suo valore vengano scorti sotto la luce dell'intelletto (« intellettualismo »), — ma almeno sono sottratti al dominio della pratica, e la *recta ratio factibilium* cessa di essere cánone primo dell'estetica. E l'arte non poté piú oltre essere accusata di perturbare la verità.

Un discepolo del Leibniz, Alessandro Baumgarten, trasse da questa concezione l'esigenza di un « estetica » come disciplina filosofica a sé, quale oggi l'intendiamo: e primo le diede questo nome nelle sue *Meditationes philosophicae de*

nonnullis ad poëma pertinentibus (1735), primo intitolò all' *Aesthetica* un vasto trattato (1750-'58). Estetica è però, in questo libro, la dottrina generale della conoscenza sensibile (*αισθησις*), di cui l'arte (retorica e poetica) costituisce un grado particolare, sebbene più evoluto degli altri. Oggetto dell'estetica è la *perfectio cognitionis sensitivae*, e questa *perfectio* costituisce la bellezza delle cose conosciute come delle immagini create dallo spirito, indipendentemente dalla bellezza delle cose in sé e della natura (bellezza, quest'ultima, che il Leibniz e i suoi seguaci definivano ancora come « armonia »). Dunque la bellezza soggettiva consiste in una « rappresentazione » confusa, se non più oscura, e indistinta — ma eminentemente concreta, *omnimode determinata*. La poesia è così rappresentazione di persone o fatti individuali, non universali: l'universalità è propria solo dell'intelletto, e il platonismo è quindi, in estetica, condannato. Vero è che il Baumgarten continuava a scorgere nella poesia un'organo di conoscenza *della realtà*, sensibilmente intesa, e la sua « novità » è quindi meno rivoluzionaria di quel che non sembri a prima vista. Ma se non lo svolgimento di un'estetica critica e moderna, almeno egli ne abbozza il programma formale. Il vero contenuto di questa « estetica » fu invece elaborato, in quello stesso torno di tempo, da un solitario pensatore italiano: Giambattista Vico.

NOTA AL CAP. VI

TESTI: A. TASSONI, *Paragone degli ingegni antichi e moderni*, ed. M. RECCHI (Lanciano, R. Carabba); T. BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso*, ed. G. Rua, 2 voll. (Bari, Laterza, « Scritt. d'Italia »); G. B. MARINO, *L'Adone e gl'Idilli favolosi*, ed. G. Balsamo Crivelli (Torino, Paravia 1922, e U. T. E. T. 1923); *Epistolario*, ed. Borzelli e Nicolini, (Bari, Laterza, « Scritt. d'It. »); *Lirici marinisti*, ed. Croce (ivi); A. MASCARDI, *Dell'arte istorica*, ed. A. Bartoli (Firenze, Le Monnier, 1859); D. BARTOLI, *Opere varie di critica e retorica* (Venezia, Pessana, 1716); SFORZA PALLAVICINO, *Opere edite e inedite* (5 voll., Roma, Salvucci, 1544-'48; e un'ediz. Le Monnier *Del Bene*); L. MAGALOTTI, *Le più belle pagine*, scelte da Lorenzo Montano (Milano, Treves, 1924); del TESAURO si è citato il *Canocchiale* di sull'edizione di Venezia, Curti, 1688. Del BAUMGARTEN ha ristampato le *Meditationes* il Croce (Napoli, 1900).

BIBLIOGRAFIA: MENENDEZ y PELAYO, op. cit., III; SAINT-SBURY, vol. II; CROCE, *Storia*, cap. III-IV, e *Problemi di Estetica*, VI 2 e 6 (« I trattatisti ital. del Concettismo e B. Gracian »); « Efficacia dell'Estetica italiana sulla tedesca »; *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*; ROLLA, op. cit., pp. 63-67; TRABALZA, *La crit. lett.*, cap. V e *Storia della gramm.* cit.; F. FOFFANO, *Saggio sulla critica letteraria nel sec. XVII* in « Ricerche letterarie », Livorno, 1897), G. B. MARCHESE, *I viaggi di Parnaso e la crit. lett. del sec. XVII* (« Giorn. stor. lett. it. », XXVII, 75-93; dove pure v. quanto ha scritto sull'argomento il Belloni, XXXI, 377 ss.); C. DE LOLLIS, *Cervantes reazionario* cit. e *Saggi di Letteratura francese* (Bari, Laterza, 1921), nonché la recensione (*Cultura*, 15 genn. 1922, pp. 97-120) al cit. libro del Toffanin sulla *Fine dell'Umanesimo*. E del TOFFANIN v. l'articolo *Idee poche ma chiare sull'origine del secentismo*, in « *Cultura* », 15 settembre 1924, p. 481-488.

CAPITOLO VII.

L'arte poetica dell'Arcadia e la riforma sensista.

1. *Il problema classico negli scrittori d'Arcadia.* — Di fronte al Seicento, l'Arcadia si presentò come una restaurazione, esteriore e interiore del classicismo: i suoi fondatori volevano rinfrescare la semplicità dell'eloquio, la serena sobrietà della retorica classica, il decoro delle pompe stitistiche: il suo precursore immediato era, artisticamente, il Chiabrera. — le sue radici erano nella letteratura pastorale dal Sannazzaro al Guarino, nel cartesianismo della letteratura francese, nel Rinascimento insomma. Ma come accade di tutte le restaurazioni, l'Arcadia fu invece un passo avanti sul Seicento e lo presuppose; se il suo stile non fu « barocco », fu tuttavia « barocchetto ».

Perciò il problema del classicismo, come si presenta negli scrittori d'Arcadia sulla fine del Sei e nella prima metà del Settecento, muove dalla stessa « querelle des anciens et des modernes » di cui il Seicento era vissuto. Nella sua *Manière de ben penser dans les ouvrages de l'esprit* (1687) il padre Bouhours, da buon teorico del gusto, aveva gettato sul secentismo italiano uno spruzzo di critica cartesiana: alla stregua del *vero* il secentismo era tutto un sistema d'illusioni. Questo giudizio del Bouhours suscitò

una violenta polemica, promossa (1703) dal marchese Giuseppe Orsi di Bologna, e della quale abbiamo i documenti in due grossi volumi di *Considerazioni sopra la « maniera di ben pensare »*, sue e altrui (1735): vi parteciparono i migliori ingegni di Arcadia. Il loro intento non era, no, di salvare il Seicento: ma di proteggere la tradizione classica italiana dei primi quattro secoli, che attraverso quest'ultimo il Bouhours aveva mirato a colpire tutta. Perciò l'Orsi ritiene egualmente pericolose alla poesia la vuotaggine secentesca e la razionalità cartesiana: in quella sfuma il valore dell'arte, in questa si appesantisce troppo; bisogna ritornare alla buona « poetica » del Cinquecento. Accanto all'Orsi, Eustachio Manfredi rileva che i « classici » italiani sono i diretti continuatori dei Greci e dei Latini. Si trattava, per gli Arcadi, di sentire classicamente tutta la nostra letteratura: anche la Controriforma, perfino il secentismo nel suo contenuto piú serio.

Tanto è vero che l'occasione della critica alle « acuttezze », mossa dal Bouhours, era stato un verso di Lucano: *Victrix causa deis placuit, sed victa Catoni*. Ciò è falso, è infondato, diceva il gesuita francese, e quindi il verso è brutto. « Il faut — assentiva il Leibniz — que des pensées spirituelles ayent quelque fondement, au moins dans la raison ». E difficilissimo era per l'Orsi replicare, in difesa di Lucano, senza scuotere l'edificio del moralismo: pure egli riesce a osservare che, in fondo, se il verso soddisfa « il buon gusto poetico, rettorico e ingegnoso » il verso è bello. Tuttavia, questi medesimi Arcadi sono pur essi dei razionalisti, e non rinunciano, come si vede, al principio dell'« ingegnosità »; un solo di essi, il conte Montani di Pesaro, osava risollevarsi contro questo principio la teoria

del furore poetico, dell'arte come frutto di estro divino, di « émpito sovrumano », in una sua « lettera critica » diretta all'Orsi nel 1705: ma non ebbe buona stampa.

2. *Concezioni e teorie intellettualistiche nella prima metà del Settecento.* — Se il razionalismo degli scrittori d'Arcadia non era cartesiano, era almeno leibniziano, ossia « intellettualistico ». Ci limiteremo a vederne lo sviluppo nei principali di essi: sviluppo non infecondo, si noti, per la storia dell'estetica.

Il Muratori nel suo trattato *Della Perfetta Poesia italiana* (1706), che diventò il codice letterario del secolo, pone a supremo scopo dell'arte la conciliazione del vero col bello, e rimette quindi in vigore la categoria cinquecentesca del verosimile. Tanto è coerente il Muratori, in questa sua dottrina, che giunge a criticare la stessa classicità e persino Omero in quanto non si adegua a tal norma. Il contenuto vero e bello della poesia è per lui, naturalmente, anche *buono*, e cioè consono alle leggi morali e al consueto fine etico-pedagogico dell'arte. Tuttavia nelle già citate sue *Riflessioni sopra il buon gusto* (1705-1721) egli non fu sordo alle esigenze puramente estetiche affacciate dal Secentismo, e mostrò di intendere che c'era pure l'arte come qualche cosa di distinto, se non indipendente dagli altri valori. D'altra parte nel I libro della *Perfetta Poesia* e in un'operetta a parte sulla *Fantasia* egli considerò psicologicamente questa attività e l'altra dell'immaginazione, ambedue fondamentali per l'estetica moderna: e se non le intese, per conto suo, altrimenti che quali gradi di conoscenza della verità, le mise tuttavia in luce e ne avvertì l'esistenza.

Il Gravina nella *Ragion Poetica* (1708) non fu meno

razionalista, quanto a' principi: ma con piú acuto sguardo del Muratori. Poiché fa notare, il Gravina, che non tanto si tratta in poesia di vero e di falso, quanto di « reale » o di « finto »: « ora la poesia, colla rappresentazion viva e colla *sembianza* ed efficace *similitudine* del vero, circonda d'ogni intorno la fantasia nostra,.... onde ci dispone verso il finto nel modo come sogliamo essere disposti verso il vero ». La poesia è finzione, pertanto, non rappresentazione oggettiva di verità: ed è finzione giustificata e legittima in quanto non si allontana troppo dalle « sembianze » del vero (ché altrimenti « l'incanto resta ad un tratto disciolto »), senza perciò essere del vero umile ancella. Il Gravina scorgeva negli antichi poeti ingenuamente favoleggianti, e nei miti in generale, un prezioso elemento di civiltà, in quanto attraverso tali forme d'arte e di fantasia poterono insimarsi nei rozzi petti degli uomini primitivi alte e fruttuose regole di vita e di condotta. Era dunque fautore convinto di moralismo in estetica e in arte: pensava pur lui all'« utilità » della poesia. Ma criticò i « generi » letterari fissi e convenzionali (*Della tragedia*), e sentì nella poesia la « passione » e l'« affetto ».

Piú a fondo ancora si spingeva l'abate Antonio Conti di Padova (1677-1746), non come scrittore sistematico ma come critico e uomo di cultura tra i primi del suo tempo. Neppur lui reagì direttamente all'allegorismo, al moralismo *et similia*: e vi aggiunse, coi leibniziani di Germania, il criterio della « perfezione » e della « armonia » come segni di bellezza. Ma sollevava sottili dubbi sulla serietà del concetto di « imitazione » della verità, della natura, dei classici come era di solito inteso, e proponeva — con gli aristotelici del Rinascimento — di vedere piuttosto

nell'opera d'arte la « caratteristica », il « tipico » delle cose. Si può bellamente rappresentare, in arte, anche una cosa che in natura è brutta, purché la si mostri come un « tipo », come un « carattere »: se si trattasse di semplice imitazione ciò non sarebbe possibile. Queste riflessioni del Conti sono importanti perché, pochi anni dopo, un abate francese, il Batteux, ebbe grande fortuna con un suo libretto (*Les beaux arts réduits à un seul principe*, 1746) in cui sostenne proprio la tesi che l'arte è pura imitazione, quasi riflesso o ricalco, della natura: e perché invece un pittore italiano, Giuseppe Spalletti, in un suo opuscolo del 1764 (*Saggio sopra la bellezza*) ritornò anch'egli alla dottrina del « caratteristico », che era in fondo la meno peggio.

Le teorie intellettualistiche, più o meno alleggerite degli intimi valori, sono alla base di tutta la nostra letteratura critica della prima metà del secolo: guidano i primi storici della nostre lettere (Crescimbeni, Apostolo Zeno, F. S. Quadrio) come i rifacitori della « poetica » e della retorica tradizionale: si ritrovano ancora nell'*Arte poetica* di Francesco Maria Zanotti, che è del 1768 e che, nonostante la sua fama, è assai inferiore a tutte le altre (definisce la poesia « l'arte di verseggiare a fine di diletto »). Il Metastasio, tuttavia, nel suo *Estratto dell'Arte Poetica di Aristotele* (1780) già si mostrava men rispettoso delle auguste convenzioni letterarie: e pur senza fare alcuna alzata di scudi, né teorica né critica, cominciava a discutere con buon senso anche le famose « unità », di cui forse gli aveva additato le intime debolezze il suo maestro Gravina. Ma il Metastasio si appoggia, inconsciamente, su nuove idee e nuovi pensieri che proprio allora si andavano vigorosamente sviluppando.

3. *La questione della lingua e la filosofia del linguaggio.*

— La storia letteraria registra infatti, nel bel mezzo del Settecento, un movimento di rivoluzione nella critica, che si distinse per la sua franca iconoclasia ed ebbe per autori il Baretti e i giovani scrittori del *Caffè*. Il Baretti reagendo all'Arcadia, al secentismo, al classicismo di maniera, e tagliando i panni addosso a quasi tutta la letteratura italiana, cercava di restaurare il gusto delle cose spontaneo, dello scrivere spigliato e disinvolto e mirava a sciogliere lo « stile » dai lacci dell'intellettualismo, dalla meccanica delle regole e degli artifici. I due fratelli Verri e i loro amici si mettevano addirittura contro il classicismo linguistico, che tanta pena aveva durato a sollevare il volgare fino alle altezze del latino, e volevano che si lasciasse scrivere come si parlava (anche se si parlava, come nel caso loro, piuttosto male). Era una prima rivendicazione esplicita dell'uso contro la regola, dell'arbitrio contro la convenzione e la tradizione. Anche la letteratura scientifica dal Galilei al Redi e al Magalotti era stata, prima d'allora, alquanto ribelle al classicismo: la sua toscanità la salvava però da un troppo vivo contrasto. Ora invece si venne ai ferri corti, e la vecchia Arcadia muratoriana dovette trasformarsi per non morire del tutto,

L'interesse ai problemi del linguaggio era risorto per opera della filosofia europea dell'ultimo secolo. Gli scrittori giansenisti di Port-Royal (« Portorealisti »), diretti discepoli di Cartesio, avevano cercato nella loro celebre *Grammaire* di dar nuova vita alle teorie medioevali del linguaggio come strumento e forma di pensiero (v. Cap. III, p. 36). Gli empiristi inglesi, Locke sopra tutti, diedero all'analisi dell'espressione linguistica grande importanza, cer-

cando di cavarne nuovi concetti psicologici e di abbattere per suo mezzo antiche dottrine. Il Leibniz arrivò, su questa strada, a concepire una lingua scientifica universale, espressione diretta e immediata delle idee. La filosofia del Settecento, nella maggior parte delle sue tendenze, considerò così il linguaggio come « segno » delle idee, strettamente aderente al processo della conoscenza: ed elaborò, come già Duns Scoto, delle « grammatiche generali », in cui lo studio della parola serviva allo studio della logica (vedansi per esempio quelle del Dumarsais, 1755, e del De Beauzée, 1757).

Si capisce che questa corrente dottrinale minava a fondo il classicismo, solito a concepire la parola come ornamento artistico del pensiero e quasi fine a sé stessa. La lingua francese, con le sue doti di chiarezza e di semplicità, veniva inoltre ad avvantaggiarsi sulle classiche e sulla italiana: il franceseggiare dei Verri si giustificava come ricerca di espressione immediatamente adeguata al pensiero, di fronte alle perifrasi manieriate dei puristi, nonostante che il gruppo del *Caffè* cadesse nel difetto opposto. Ad ogni modo la polemica sulla lingua italiana che poi si svolse, partendo da queste basi, tra il conte Galeani-Napione e Melchior Cesarotti ebbe un tono assai alto. Il Cesarotti (*Saggio sulla filosofia delle lingue*, 1785) riuscì infatti a mantenere un punto di vista intermedio fra le due parti in contesa, rinnegando del pari il vezzo dei neologismi accolti a capriccio o per pigrizia e la rigida, dispotica tesi della « purezza » classica. Egli vuole che si giudichi della lingua secondo la « ragione » ed il « gusto » ad un tempo: che si tenga conto del consenso dei più, ossia dell'uso generale della lingua, e si introducano nuove

parole per nuove cose, con senno e cautela. E vide, il Cesarotti, nella lingua un fatto nazionale, che si evolve con la nazione e ne segue le sorti: limitando così e l'ossequio irragionevole alle lingue straniere e l'idolatria della tradizione fiorentina. Del resto, anche il Galeani-Napione (*Dell'uso e dei pregi della lingua italiana*, 1791), pur opponendogli si quanto all'indulgenza per i neologismi, non si sentiva il coraggio di tornare alla Crusca tal quale.

4. *Affermazione e svolgimento dell'estetica sensista.* — La questione della lingua fu un caso particolare della più vasta rinnovazione di idee compiutasi in Italia nel corso del secolo XVIII per opera del *sensismo*. L'Arcadia venne a perdere la sua stessa base intellettualistica, e dovette avviarsi di nuovo al « gusto » e rinunciare alla « ragione »: il che poi era conforme alla prevalenza del culto di valori musicali e sensuali con cui venne a presentarsi la sua molle poesia.

La corrente empiristica della filosofia europea, da Bacone a Locke, aveva costantemente ridotto la fantasia e l'arte al mondo dei sensi: con l'esplicita formulazione del sensismo da parte del Condillac (che per la sua residenza in Italia, (1758-'67), e per la voga di cui godettero le sue opere, esercitò presso di noi quasi una dittatura culturale) la tendenza divenne sistematica. Ma anche indipendentemente dal Condillac già si era affermata in Italia l'estetica sensista come sviluppo e riforma delle idee secentesche sul « gusto ». Venne cioè estirpato da queste ultime tutto ciò che si riferiva all'attività intellettuale dell'arte (« ingegnositá », « acutezze ») e accentuato il principio del gusto come « piacere » estetico, la provocazione del quale diventava unico scopo e unico valore dell'opera

d'arte, e proprio nel campo del piacere sensibilmente inteso. Il sistema tradizionale delle norme artistiche cadeva nella condizione di un insieme di espedienti da parte dell'artista per appagare chi dovea godere dell'opera sua.

Che questo piacere e questo gusto eletti a signori e padroni del mondo estetico fossero proprio il piacere e il gusto della vita pratica non si pensò certamente: ma distinguere era difficile, senza ritornare a vecchie teorie. Pietro Verri, nel suo *Discorso sull'indole del piacere e dolore* (1773) tentò tuttavia di arrivare a una distinzione. Egli parte dalla sua teoria che il piacere risulta costantemente dalla soppressione o diminuzione di un dolore, a cui è quindi proporzionato. Ora noi abbiamo, secondo il Verri, una quantità di dolori « innominati », ossia confusi e indistinti, da cui viene il nostro stato generale di oppressione e di malessere: l'arte riesce a liberarci da questi impercettibili dolori diffusi nella psiche, e il piacere ch'essa così produce è dunque un senso vago di soddisfazione e di benessere, apparentemente disinteressato perché non riguarda alcun determinato oggetto di vita concreta, ma capace di sollevare lo spirito dalla pena alla gioia. Sarebbe così distinto il piacere estetico dagli altri piaceri.

Dopo il Verri, i teorici sensisti abbondano, e con ampie trattazioni. Cesare Beccaria, nelle sue *Ricerche intorno alla natura dello stile* (1770) applica la dottrina del piacere estetico a dettar nuove norme di una più libera retorica; il Parini, nei due libri *Dei principj delle belle lettere* (1774) cerca di trasformare più positamente la retorica vecchia secondo lo stesso indirizzo. Saverio Bettinelli, il famoso « detrattore » di Dante, analizzava sensisticamente l'*Entusiasmo nelle belle arti* (1769): l'Algarotti ne' suoi scritti di

critica d'arte e il Frugoni nel fortunato avviamento della sua poesia si manifestavano sensisti. E sensisti erano, in pratica, Metastasio e Paisiello, dioscuri della musicalità dolce e diletteosa. Il Cesarotti, con la consueta moderazione di spirito filosofico, codificò la teoria dell'epoca nei suoi saggi di estetica (*Sopra il diletto della tragedia. Sul bello. Filosofia del Gusto*): il Corniani, che poi si rese noto come storico della letteratura, pubblicava nel 1790 un libro *Dei piaceri dello spirito, ossia analisi de' principi del gusto*, che sintetizza nel titolo questa tendenza fondamentale del sensismo: il padre Francesco Soave la rivolgeva anch'egli ai problemi del linguaggio in vari suoi scritti su questo argomento (1772-74), e la diffondeva largamente con la sua traduzione di un compendio del *Saggio sull'intelletto umano* di Locke e in altri numerosi suoi trattatelli scolastici.

Anche nei testi di retorica più in voga (le *Lezioni di Retorica e belle Lettere* dello scozzese Ugo Blair [1759], per esempio) l'idea che il valore dell'arte stia nel piacere da essa suscitato è affatto dominante: tutt'al più la si unisce, come aveva fatto il Batteux, con l'altra che il « mezzo » per suscitare questo piacere sia l'imitazione della natura. Mario Pagano (*Discorso sull'origine e natura della poesia*, 1783; *Saggio del gusto e delle belle arti*, 1785) contemperava con il sensismo le sue dottrine di intelligente discepolo, come vedremo, del Vico: e assegnava all'arte lo scopo di rappresentare il « piacevole », di distrarre lo spirito, e perfino di solleticare la vanità umana (in quanto chi gusta un'opera bella si crede capace di farla). Arriviamo così, per uscir un momento d'Italia, fino al paradosso di Geremia Bentham, il noto economista inglese: che sono da approvare per belle soltanto le opere che soddisfano il pubblico.

Si domanderà perché assegniamo oggi tanta importanza a una corrente che sembra aver abbassato più d'ogni altra la dignità dell'arte. Gli è che, se la dignità dell'arte pativa assai di questo modo di pensare, da esso veniva finalmente instaurata la soggettività del gusto, la intimità della bellezza artistica allo spirito. Si trattava, è vero, del piacere estetico in un senso tutto individuale: si concedeva quindi all'arbitrio e al capriccio: si ammetteva la più svariata « relatività del gusto » da popolo a popolo, da tempo a tempo, da uomo a uomo. La rinuncia alle presunzioni di criteri universali della bellezza e dell'arte era, per il momento, assoluta. Ma un taglio così netto era quel che ci voleva per liberare l'estetica da molte vecchie piaghe e metterla più tardi in condizione di giudicare liberamente le teorie tradizionali. D'altra parte il sensismo, deificando il gusto dei singoli e rendendolo perfettamente libero di manifestarsi, eccitò la critica letteraria a farsi più vivace e personale, e cioè vera « critica », — rese conscio l'individuo che il miglior giudice in materia d'arte era la sua spontanea coscienza estetica, e nel culto di questa coscienza (per quanto psicologicamente e superficialmente considerata) lo preparò a sentire il romanticismo che s'andava annunciando.

NOTA AL CAP. VII.

TESTI: Dei *Trattati d'Estetica del Settecento* chi scrive sta preparando una edizione complessiva in quattro volumi, che uscirà dentro il 1925 (Mondadori, Milano). Per ora si veda: G. V. GRAVINA, *Della Ragion poetica*, ed. G. Natali (Lanciano, R. Carabba, 1922); F. M. ZANOTTI, *Dell'Arte poetica ragionamenti cinque* (Firenze, Le Monnier; P. VERRI, *Scritti vari* (ivi, due voll. a cura di G. Carcano) e *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*, ed. Papini (Lanciano, R. Carabba, 1911); S. BETTINELLI, *Lettere virgiliane*, ed. P. Tommasini-Mattiucci (Città di Castello, P. Lapi, 1913); G. BARETTI, *Prefazioni e Polemiche* (ed. Piccioni (2 voll., Bari, Laterza, « Scritt. d'Italia »); M. CESAROTTI, *Prose editte e inedite, scelte da G. Mazzoni* (Bologna, 1882); G. PARINI, *Prose scelte* (nella « Bibl. classica » Sonzogno).

BIBLIOGRAFIA: SAINTSBURY, vol. II; CROCE, *Storia*, cap. VI - VII, e *Problemi d'Estetica* VI, 3-5 e 7; « Un verso di Lucano nell'Estetica del Sei e Settecento »: « Un pensiero critico nuovo » (del Montani); « l'Estetica del Gravina »: « Estetici italiani della seconda metà del Settecento »; ROLLA, *op. cit.*, pp. 78-153 e 167-203; TRABALZA, *Storia della Gramm. it.*, cit.; G. MAUGAIN, *L'évolution intellectuelle de l'Italie de 1656 à 1750* (Paris, Hachette, 1909).

L. BERTHET DE BESAUCELLES, *Les Cartésiens d'Italie* (ib., Champion, 1920).

Per la polemica Bouhours-Orsi v. F. FÒFFANO, *Una polemica nel Settecento* (in *Ricerche* cit., pp. 313-332) e A. BOERI, *Una contesa letteraria franco-italiana nel secolo XVIII* (Palermo, 1900).

G. TOFFANIN, *L'eredità del Rinascimento in Arcadia* (Bologna, Zanichelli, 1924); i saggi del BERTONI sul Muratori e del NATALI

sul Gravina; del BROGNOLIGO e del SALZA sul Conti letterato e tragediografo; E. REICH, *G. V. Gravina als Aesthetiker* (Wien, 1890) L. STEFANINI, *Arte e Vita nel pensiero di G. V. Gravina* (« Riv. di filos. neo-scolastica », 1920); L. FERRARI, *Del « Caffè », periodico milanese* (Pisa, Nistri, 1899). V. ALEMANNI, *Un filosofo delle lettere: M. Cesarotti* (vol. I, Torino, 1894); A. MUSTOXIDI, *Histoire de l'Esthétique française de 1700 à 1900* (Paris, Champion, 1900); G. MAZZONI, *La questione della lingua nel sec. XVIII* (1887) e gli studi del PICCIONI sul Barretti; S. CARAMELLA, *I problemi del gusto e dell'arte nella mente di P. Verri* (in « Rassegna », 1924); C. CALCATERRA, *Storia della poesia frugoniana* (Genova, Ricci, 1921) e *Sensismo e frugonianismo* (Parma, 1923); E. BERTANA, *In Arcadia* (Napoli, 1909); A. GALLETTI, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, parte I (Cremona, 1901). G. GENTILE, *Dal Genovesi al Galluppi* (Napoli, 1903); G. CAPONE-BRAGA, *La filosofia italiana e francese del Settecento* (Arezzo, 1921).

CAPITOLO VIII

Giambattista Vico e l'idealismo.

1. *Le dottrine estetiche della « Scienza Nuova »*. — Mentre il Settecento andava così, un po' penosamente, alla ricerca della strada maestra, un solitario pensatore vi s'inoltrava per suo conto e la percorreva di buon passo. Nel 1725, in piena Arcadia, era uscita la prima edizione della *Scienza Nuova* di Giambattista Vico (1670-1744), a cui oggi si assegna concordemente il merito di aver posto definitivi fondamenti per lo sviluppo dell'estetica moderna. Non erano, per vero, questi *Principi d'una Scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* un trattato di estetica: ma il sistema in essi presentato ne conferiva la sostanza e i pregi a buona parte dell'opera. Una delle dottrine principali del Vico era infatti quella della *fantasia*, che assunse ancor maggiore ampiezza e profondità nella « seconda » *Scienza Nuova* (1731), ossia in una successiva edizione, interamente rifatta, del capolavoro vichiano (1).

(1) Le altre principali opere, tra maggiori e minori, del Vico sono: 1. *Le sei Orazioni inaugurali* per l'apertura dell'anno accademico, dette tra il 1699 e il 1707; 2. *De nostri temporis studiorum ratione*, Orazione inaugurale per il 1708; 3. *De antiquissima Italorum sapientia liber I seu Metaphysicus* (1710); 4. *Risposta e Seconda ri-*

La « nuova scienza » proposta dal Vico è stata definita dai suoi continuatori una « filosofia della storia »: ma si tratta piuttosto di un vasto insieme di ricerche storiche, giuridiche, estetiche, linguistiche (e, in senso stretto, filosofiche) sistemate intorno a questo unico principio: che lo sviluppo storico dell'umanità presenta le stesse fasi dello sviluppo spirituale dell'individuo, e che perciò tanto è indagare le epoche della storia quanto studiare le forme dello spirito. Questo concetto, che costituisce la vera e propria scoperta del Vico, si collega con altre dottrine della massima importanza: 1) noi conosciamo secondo verità soltanto ciò che facciamo, e appunto perché è fattura nostra: come Dio conosce il tutto perché tutto è opera sua, così l'uomo conosce a fondo la sua storia e nella sua storia só stesso; 2) il qual principio, espresso nella formula *verum*

sposita al « Giornale dei Letterati italiani » di Venezia, dove era stata criticata l'opera precedente (1711, 1712); 5. *De rebus gestis Antonii Caraphaei* (1716); 6. *Sinossi del Diritto universale* (1720); 7. *De Uno universi juris Principio et fine uno* (1720); 8. *De constantia iuris prudentis*, in due parti: *De const. philolophiae*, *De const. philologiae* (1721); 9. *Giunone in danza*, canzone allegorica (1721); 10. *De mente heroica* (1730); 11. Lettere a G. degli Angioli (1725) su Dante, e a Francesco Solla (1728) sul cartesianismo; 12. Istituzioni di Retorica, per il corso di Eloquenza che il Vico professò nell'Ateneo di Napoli del 1699 alla morte: ma queste hanno scarso valore. Negli scritti anteriori alla pubblicazione della prima *Sc. Nuova* (1725), il pensiero estetico vichiano segue le seguenti tappe: a) nelle *Orazioni* la « fantasia », come attività rappresentativa, appare sempre piú capace di calore, di vita, di entusiasmo, e fonte di peculiare interesse per gli oggetti ch'essa avvolge della sua veste; b) tuttavia nel *De ratione studiorum*, dedicato a una forte polemica contro il cartesianismo, il Vico considera l'arte da un punto di vista intellettualistico, ossia come tecnica della fantasia, che deve giudicarsi razionalmente; c)

ipsam factum (la verità conoscibile perfettamente dallo spirito è fatta e prodotta dallo spirito stesso: e il Vico aveva dapprima pensato a indicarla nelle matematiche, di cui siamo tanto sicuri perché le costruiamo noi), conduce a unificare la sfera conoscibile della verità in sé con quella della certezza soggettiva. E per siffatta unità del vero col certo non solo non ci può essere verità positivamente conosciuta che non sia concretata in attiva esperienza umana, madre della certezza, — ma si unificano anche Filologia e Filosofia: la prima intesa in generale qual conoscenza dello spirito nel suo svolgimento storico (lingua, mito, poesia, diritto e via dicendo), la seconda come conoscenza dello spirito in sé, a cui si arriva appunto attraverso la storia e da cui si riparte per meglio intendere la storia stessa.

3) « Natura di cose altro non è che nascimento delle me-

ma nel *De Antiq. Ital. Sap.* egli comincia a indagare nel linguaggio i valori dello spirito, pur mirando ancora ai valori logici più che ai poetici: e così nelle polemiche relative; d) la « Vita del Carafa » presenta già in parecchi punti un nuovo apprezzamento degli stadi barbari e primitivi della società; e questo apprezzamento trionfa nelle opere giuridiche, dove questi stadi medesimi si rivelano essenzialmente poetici e Omero comincia ad essere fonte di conoscenza del mondo eroico e si anticipano, se non proprio le estetiche, certo molte teorie fondamentali della *Sc. Nuova*; e) le cui dottrine estetiche e mitologiche sono invece anticipate più direttamente nella *Giunone in danza*, che è pure contemporanea alle opere giuridiche. — Non sarà fuor di luogo accennare che la primitiva cultura letteraria del Vico e la sua modesta attività poetica furono di tipo notevolmente arcadico, e anzi egli fu iscritto in Arcadia dal 1710; — che la *Sc. Nuova* ricevette anche dopo il 1731 nuove, incessanti correzioni e aggiunte, in parte trasfuse nella terza edizione curata dall'autore nel 1744, e in parte rese note solo recentemente dal Nicolini nella sua edizione critica.

desime »: la realtà si conosce solo guardandola nel suo sviluppo, e la verace conoscenza sta quindi nel penetrare e nel rifare il processo formativo di ciò che s'indaga. Analogamente, nulla si dá mai nella vita che sorga d'improvviso, ma tutto nasce per via di sviluppo graduale e progressivo.

Entro una grande visione religiosa del mondo e della vita si inquadrano queste originali teorie. La natura non solo, ma tutta la storia è dominata da Dio come « Provvidenza », che *intus alit* e guida con segreto disegno le tendenze più varie dell'umanità e le infinite, capricciose azioni degli uomini: perciò la storia è manifestazione dello spirito, perché è appunto illuminata da Dio e scaturisce dal suo pensiero e concreta la sua eterna ragione nella realtà umana. Le epoche della storia (mondo ferino e bestiale, mondo eroico, sviluppo delle società civili) sono quindi la realizzazione nel tempo di una « storia ideale eterna » pensata da Dio; e quando la loro serie si è esaurita, l'umanità ricomincia da capo il suo cammino per questa serie tipica di gradi volutivi: non ripetendo tal quale la storia già fatta, ma pur rifacendone con nuove forze la strada (teoria dei *ricorsi* storici). Così quando la storia antica evolutesi dalla barbarie alla compiuta civiltà dell'Impero romano, ha finito il suo ciclo, s'inizia la storia moderna con la « barbarie ritornata » del Medio Evo.

Lo straordinario valore di questo sistema di idee sta, per l'Estetica, nell'attenzione esso implica verso il mondo primitivo della storia umana e per le attività dello spirito che gli corrispondono: linguaggio, mito, poesia, — che sono poi, in un concetto solo, la *fantasia*. « Gli uomini — insegna il Vico — prima sentono senz'avvertire, dappoi av-

vertiscono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura »: i quali tre gradi sono, piú precisamente, il senso la fantasia e il raziocinio, — e, nella storia, l'età bestiale, l'eroica, la civile. La fantasia è pertanto una forma necessaria della conoscenza, e per avventura la prima forma con cui la conoscenza si afferma: essa precede il raziocinio, e quindi non ne dipende: è conoscenza alogica, intuitiva. La fantasia è, poi, la forma tipica dello spirito fanciullo, — e del mondo fanciullo, ossia delle epoche primitive e barbariche: tanto piú è forte, quanto piú debole è il raziocinio. Essa non pensa verità intellettive, ma foggia immagini « corpolente », cioè fantasmi concreti: e presenta la realtà fantasticamente, e sfoga nelle sue manifestazioni la passione dell'animo. Questa fantasia, cosí intesa, è l'unica legittima matrice delle lingue, dei miti, della poesia.

Applichiamo il concetto cosí conquistato all'interpretazione della storia: il che fa appunto, e soprattutto, il Vico. La formazione fantastica del linguaggio, il mito, la poesia diventano i valori spirituali propri delle società primitive: tutto ciò che queste concepirono fu concepito fantasticando e cantando e simboleggiando: « il mondo fanciullo fu di nazioni poetiche », la loro sapienza fu sapienza poetica. E in quel mondo, in quella sapienza si può scorgere la poesia nella sua natura genuina e spontanea: non era ancor venuta la ragione a sopraffarla e dominarla, a limitare il suo valore per la vita dell'umanità. Cosí si può spiegare come nacque il linguaggio: non per convenzione, non per insegnamento divino (che si era perduto, dice il V., in seguito alla decadenza dell'umanità dopo il peccato originale): ma perché « i mútoli mandan fuori i suoni informi cantando,

e gli scilinguati, pur cantando, spediscono la lingua a pronunziare ». Cantavano, gli uomini imbarbariti e bestiali, per istogo delle grandi passioni, gioiose e dolorose, che cominciarono a scuoterli dalla loro bestialità: e cantando presero a esprimersi, poetando svilupparono il linguaggio. La storia delle lingue e la storia della poesia primitiva, produttrice del mito e della leggenda eroica, sono una storia sola.

Armato di questo cónone, il Vico si addentra nelle tenebre della preistoria, per costruivi luminosamente una nuova « Storia dell'idee costumi e fatti del genere umano ». Dopo la confusione babelica, da cui si salvano soltanto gli Ebrei, tutti gli uomini si ridussero a « stupidi, insensati ed orribili bestioni » (i Giganti): abbandonati dalla mano di Dio, essi partirono da uno stato ferino verso lo sviluppo della storia umana. Perché tosto li scosse da questa vita di bruti la Provvidenza, suscitando in loro meraviglia e terrore con i fenomeni celesti, specialmente con il fulmine e il tuono. Allora sorse nei loro cuori oscurati una confusa idea di un potere superiore, che fu poi detto Giove tenante e fulminante: e il terrore li spinse a gridare, a parlare, a cantare: e dal terrore furono tratti alle prime forme di rispetto reciproco, su cui germinò la vita sociale. Per limitarci al campo nostro, conviene dunque considerare linguaggio, poesia e mito dei popoli primitivi come espressione del loro fantastico pensare, lungamente evolutosi da questa origine: e inversamente spiegare con i bisogni e le leggi della conoscenza fantastica la formazione del linguaggio, della poesia, del mito. In questo modo il linguaggio non apparirà segno di idee, né ragionata e convenuta manifestazione di pensiero: ma espressione sensibile e concreta,

affatto immediata e spontanea, di sentimenti e di esperienze ingenuae. Le forme stesse in cui la parola si complica e sembra intellettualizzarsi (come i tropi e i traslati retorici), non sono « ingegnosi ritruovati » degli scrittori, ma « necessari modi di spiegarsi », sorti quando l'uomo non era soccorso dal raziocinio ed ebbe quindi bisogno, per esempio, della metafora per esprimere ciò che non era esprimibile direttamente. In questo modo la poesia e il mito non sono finzioni congegnate per presentare, sotto i loro attraenti velami, verità logiche e principi etico-religiosi: ma sono ingenua e sincera manifestazione di un grado dello spirito in cui l'uomo pensa « per caratteri poetici » e la sua verità è nel mondo della fantasia. Solo per il sopravvento del raziocinio può il linguaggio irrigidirsi in forme logiche, e la poesia farsi riflessa e ragionata: ma linguaggio e poesia perdono, o corrompono, con ciò stesso la loro schietta natura.

La fecondità di questi nuovi principi estetici culmina, nell'opera vichiana, con la celeberrima « scoperta del vero Omero », che fa del Vico il padre non putativo né convenzionale, ma veramente fondatore della moderna critica omerica. Egli seppe scorgere infatti nell'opera attribuita al leggendario rapsólo greco non piú il frutto di una elaborazione artistica e intellettuale dell'epopea, ma il poema sacro delle antiche genti di Grecia, che concretarono in questa loro duplice « bibbia » tutta la sapienza, tutto il pensiero dei tempi eroici: miti, credenze, costumi, principi morali, tradizioni. — il tutto plasmato dalla fantasia, il tutto espresso come fu originariamente pensato, cioè in forma di poesia. E Omero stesso, a cui si attribuiscono questi canti, è il mito con cui la Grecia ha rappresentato

a sé stessa la sua antica sapienza: e i canti stessi sono pieni, sì, di significato spirituale, ma non perché nascondano nel loro seno segrete dottrine, ma perché ci fanno conoscere per ogni verso la civiltà greca primitiva.

Con lo stesso criterio il Vico spiega la rinascita della poesia nel Medio Evo, e l'origine delle letterature volgari: poiché nel Medio Evo si ripeteva, sia pure in forma meno spiccata, la barbarie dei tempi eroici, da questa barbarie scaturì una poesia popolare (epica, lirica e drammatica: l'epopea carolingia, i canti d'amore e di guerra, le « laude » e rappresentazioni sacre) paragonabile alla poesia greca primitiva: e Dante è stato l'Omero del Medio Evo, e ha espresso nella *Commedia* la civiltà religiosa e feudale dell'epoca sua. Giudizi, questi, da intendere con molte limitazioni e cautele già secondo il Vico medesimo, e non più accettabili, ad esempio, per ciò che riguarda l'origine dell'epopea medioevale: ma ricchi pur essi di molti lampi di verità, soprattutto in quanto implicano una rivalutazione del Medio Evo contro le recise ostilità, o le nascoste avversioni, del classicismo e del razionalismo.

2. *Significato del Vico e delle sue teorie nella storia dell'estetica.* — Per la sua concezione dello spirito umano come produttore della propria vita e della civiltà: per la sua dottrina della storia come manifestazione dello spirito stesso e della sua natura ideale, e in particolare per le sue teorie estetiche e per la rivalutazione del Medio Evo, il Vico è grande e geniale precursore del romanticismo, o addirittura il primo dei romantici. Questo giudizio sarà tosto chiarito dal séguito della trattazione: vediamo per ora l'importanza dell'estetica vichiana di fronte allo svolgimento storico che abbiamo sin qui percorso. E' chiaro, e il Vico

stesso se ne avvide, che il definire la poesia come opera spontanea e autonoma dell'attività fantastica, prima o fuori dello sviluppo del pensiero logico e della coscienza morale (le società primitive si conducono secondo l'utile, e così i fanciulli), implica la negazione di tutte le teorie caratteristiche dell'estetica antica, medioevale e umanistica, e quindi una vera rivoluzione. Cade la distinzione classica tra la materia e la forma, perché nella poesia il linguaggio è espressione spontanea non di una materia prefissa, ma di un contenuto che nasce insieme con l'espressione, e perché in tal modo la novità, o l'ispirazione, dev'essere propria dell'uno e dell'altro elemento, se si vuol avere poesia. Cade il problema del fine dell'arte, e della sua conseguente giustificazione, perché la fantasia si rivela momento essenziale e insopprimibile dello spirito, la cui legge e il cui scopo risiedono soltanto nell'esplicazione di sé. E cadono ancora tutte le concezioni dell'arte come imitazione o rappresentazione di una oggettiva bellezza, ovvero come presentazione attraente di verità e di bene: posto che l'attività fantastica è, sì, rappresentazione — ma di una realtà poeticamente concepita e soggettivamente trasformata in sentimento, passione, immagine. Non chiediamo al Vico di più: ma è certo che a lui si deve in modo eminente l'affermarsi nel pensiero moderno dell'autonomia e dell'indipendenza dell'arte attraverso il suo vigoroso concetto della necessità e spontaneità della poesia, semplice e irriflessa nella sua schietta natura. L'estetica tradizionale considerava la poesia ingenua e spontanea come un frutto ancora acerbo e imperfetto, la cui maturità si avesse nella poesia dotta e tecnicamente sviluppata. Al contrario il Vico scorge in quest'ultima la corruzione, o almeno lo snaturarsi della

vera poesia, che è invece da cercare, soprattutto quando si vuol conoscerne l'essenza, proprio là dove la si crederebbe rudimentale e selvaggia: perché il raziocinio e la coscienza morale, pur costituendo l'apice dello sviluppo umano, indeboliscono la fantasia. E inoltre la fantasia lascia di essere, col Vico, un'attività surrettizia e servile, fors'anche pericolosa: diventa addirittura la base di tutta la nostra vita.

Non bisogna chiedere, ripetiamo, al pensiero del grande napoletano più di tanto: ed è già moltissimo, e già rappresenta, questo che s'è detto, piuttosto il risultato logico delle idee vichiane che non una dottrina esplicitamente formulata dal filosofo. Il quale, anzitutto, la delineò sommariamente sol come premessa di altra indagine: e poi non estese all'arte in genere quel che aveva ritrovato per la poesia, né chiarì mai nettamente la differenza che separa la poesia come attività particolare del pensiero fantastico dalle altre sue gemelle. Perciò vano sarebbe cercar tracce di immediata fortuna dell'estetica vichiana, accanto a quelle della rapida fama in cui salirono le teorie storiche e giuridiche della *Scienza Nuova*: anche perché i problemi dominanti dell'estetica contemporanea non erano così radicali e profondi, pur conducendo in fondo verso la stessa mèta. Un solo seguace ebbe in Italia e nel suo secolo il Vico per questo aspetto del suo pensiero: Mario Pagano, Senonché il Pagano tanto nel *Discorso sull'origine e natura della poesia* (1785) quanto nel precedente *Saggio del gusto e delle belle arti* (1785) intese, è vero, il valore dell'indagine avviata dal Vico verso le forme più semplici e schiette della poesia nei tempi eroico-barbarici, e si sforzò anche di estendere e applicare i principi vichiani: ma non riuscì ad af-

ferrare questo nuovo concetto della fantasia produttrice dell'arte nella sua pienezza, e lo frammischio e lo tenne congiunto con altre teorie, intellettualistiche e sensistiche, da esso virtualmente escluse. La stessa importanza della poesia come grado di evoluzione dello spirito, proprio delle civiltà primitive, si confondeva nella mente del Pagano con la vecchia idea che la poesia compie una missione educatrice, elevando l'animo e promovendo il progresso della vita civile.

Più che sotto veste teorica, le nuove esigenze estetiche del Vico ebbero indiretta corrispondenza nell'interesse da cui fu tratto quel secolo, per ragioni analoghe alle sue, a studiare la lirica e l'epopea spontanea di tutti i popoli, spezzando ad un tempo la cerchia della poesia dotta e della tradizione classica. L'insegna di questa intrapresa fu data dai poemi del bardo scozzese Ossian, divulgati in inglese (e in realtà fatturati) dal Macpherson, tradotti subito in tutte le lingue, e volentieri contrapposti come modello di poesia ingenua alla poesia riflessa dei poemi e delle loro imitazioni. Il Vico avrebbe sorriso, a vedere il suo Omero combattuto qual maestro di poesia convenzionale e non più spontanea: ma per quanto infondato *quoad rem* fosse l'entusiasmo ossianico della seconda metà del Settecento, esso era stimolo a seguire la via della *Scienza Nuova*. Dietro Ossian venne infatti la più seria opera di raccolta e di studio della lirica e delle leggende popolari: vi diedero mano, in Germania, Giovanni Goffredo Herder e Gian Giorgio Hamann, — in Italia il Cesarotti, che non solo tradusse Ossian e lo commentò in senso anticlassico, ma dettò un importante saggio critico su Omero.

Non sarà poi fuor di luogo ricordare che lo Herder,

principio indiscusso in questo nuovo campo di ricerche, fondò anche lui le sue indagini su dottrine di filosofia del linguaggio e di filosofia della storia che lo pongono a fianco del Vico.

3. *L'estetica di Kant.* — Con tutto ciò restava sempre nei suoi limiti sensistici il problema del gusto, che rappresentava, di fronte a queste concezioni della fantasia produttiva e della spontaneità poetica, l'esigenza non meno insopprimibile di intendere come l'uomo possa e debba giudicare e valutare quel che il suo spirito ha generato. A sciogliere la difficoltà che vedemmo insita nella soggettiva e individuale natura del gusto intese Emanuele Kant (1724-1804) con la sua *Critica del Giudizio* (1790), terza di quelle tre « Critiche » (dopo la *Critica della ragion pura*, 1781, e la *Critica della ragion pratica*, 1788) in cui gli riuscì a operare la sua grande rivoluzione filosofica, ponendo il pensiero al centro della realtà. « Giudizio » chiama Kant l'attività valutativa, quando non sia fondata su principi teorici o su leggi morali: si avranno quindi giudizi estetici e giudizi sulla finalità e sul valore della natura, dei quali si tratta di cercare fino a che punto siano legittimi e universalmente validi, posto che né l'esperienza né la scienza offrono loro alcuna base, ma anzi vengono in essi trascese. Quando io infatti pronuncio la mia approvazione o la mia condanna estetica di un oggetto, di un'opera d'arte, io vado oltre a quello che la conoscenza dell'oggetto di per sé stessa mi offre. Con qual diritto e fondamento mi levo così a giudicare? e qual diritto ho di pretendere che il mio giudizio sia accettato e accettabile da tutti? come posso, almeno, assicurarmi questo diritto? la soluzione del problema costituisce la « critica del giudizio estetico ».

È per cercare la soluzione, Kant affronta di primo acchito la difficoltà che abbiamo visto sorgere inesorabile dall'estetica sensista: in che differisca, cioè, il piacere estetico dal piacere in genere e da ogni altra forma di sensibilità. Il nostro Verri aveva cercato di rispondere additando la differenza nella tenue intensità, e quasi indeterminatezza dei dolori da cui ci libera il piacere estetico: ma la differenza non deve già essere quantitativa, come pare al Verri, bensì qualitativa — e di tal qualità che non basta dire ch'è ineffabile. Ora, dice il Kant, si tratta di questo: il piacere su cui si fondano i giudizi di gusto è piacere puro da qualsiasi interesse pratico, mentre la soddisfazione recataci tanto da ciò che è gradevole quanto da ciò che è buono implica sempre un certo interesse, utilitario o morale, di godimento o di stima. Perciò « il *gusto* è la facoltà di giudicare un oggetto o una forma di rappresentazione mediante un compiacimento o un dissenso privo di qualsiasi interesse. L'oggetto di un siffatto compiacimento si dice *bello* ». Siamo nel campo dell'arte, o in genere nella sfera estetica dello spirito, quando entriamo in questo stato di olimpica e serena contemplazione, purificando l'animo da ogni tendenza pratica. Anche da questa teoria kantiana sono dunque eliminati dall'estetica così l'edonismo come il moralismo. Tuttavia, come giunge il giudizio di gusto ad avere validità universale, se proprio di quanto è meno pratico di tanto è interiore e più soggettivo il piacere? Gli è che, quando noi godiamo esteticamente, noi ci rappresentiamo la bellezza goduta come tale che tutti possano e debbano goderla: senza di che il nostro piacere resta menomato e infranto. Ma questa immanente universalità del piacere estetico non si riferisce ad alcun suo contenuto lo-

gico o morale: si tratta di un valore affatto soggettivo. Appunto per questo nella bellezza goduta si deve sentire vagamente una qualche finalità, un qualche valore per la vita; ma non si tratta di un fine concreto, di un valore determinato: il gusto non bada a scopi morali, a interessi educativi, e qualora essi vengono introdotti nel suo campo il gusto non li approva. La coscienza estetica si svolge fuori di ogni schema e di ogni legge non estetica: è libera e autonoma; è, altri direbbe, *sentimento*.

La dottrina di Kant si può considerare infatti come l'elaborazione filosofica di una larga corrente d'idee che porta il nome di « sentimentalismo » e che si agitò in quel secolo soprattutto fra gl'Inglese. Spinti da insofferenza per la rigidità sistematica del razionalismo e della convinzione che nei concetti logici non si risolve la vita, i sentimentalisti sostennero che i valori piú alti della vita stessa, come il bene e il bello, sono invece rivelati e prodotti dalla forza spontanea e irrazionale del sentimento, inteso come l'impulso profondo che solleva ed eleva la nostra coscienza, che desta in noi intuitive ma incrollabili convinzioni, che ci ispira insomma alla perfezione e ci dá l'intimo senso. Il promotore di tal concezione, assai oscura ma persuasiva e affascinante, fu il conte Antonio di Shaftesbury, con le sue *Caratteristiche degli uomini* (1709-11) — conosciute anche in Italia, dov'egli viaggiò e studiò. Né lo Shaftesbury né i suoi continuatori distinguevano tuttavia in modo soddisfacente tra sentimento estetico e sentimento morale: anzi inclinavano a crederli due aspetti di un solo valore (il bello è buono, il bene è bello, di per sé): ma la loro reazione al predominio dell'intelletto ragionante in questi problemi ebbe grande importanza. Non era, in ogni modo, la stessa cosa

dire, com'essi dicevano, che la bellezza è naturalmente e immediatamente ricca di luce morale, e dire con gli antichi che essa deve sottoporsi alla moralità o che soltanto è bello quel ch'è morale. E la fecondità del loro indirizzo si vede appunto nell'estetica kantiana, che compie nell'ambito della valutazione estetica il rivolgimento promosso dal Vico nei riguardi dell'attività che produce il bello, con il nuovo concetto della fantasia.

Si è imputato al Kant di aver limitato il valore della sua teoria considerando, com'egli fa, il solo aspetto soggettivo di questo mondo, ossia il gusto, e non l'arte che fa e produce quel che il gusto giudica. E certo quando egli tocca occasionalmente dell'arte, non mostra di aver superato di fronte ad essa il vecchio modo di pensare. Ma pure, in primo luogo, la semplice conseguenza, che l'artista è guidato nella sua opera dai giudizi di gusto intesi nel senso da Kant chiarito, basta a sgombrare il terreno dalle anticaglie. In secondo luogo Kant esaltò pur lui la potenza creatrice dell'arte assegnandole la funzione di presentare allo spirito non soltanto il bello, ma anche il *sublime*, come senso dell'infinito e del sovrasensibile. Dal sentimento del sublime egli vede anzi nascere l'entusiasmo che ispira l'artista. E' vero che il « sublime » non era un concetto molto chiaro, né si capiva bene perché dovessero distinguersi due valori estetici, invece di unificarli: tuttavia per opera di Kant, e prima ancora per la fortuna ch'ebbe la *Ricerca filosofica sull'origine delle nostre idee del bello e del sublime* dell'inglese Edmond Burke (1756, tradotta in italiano solo nel 1804) il « sublime » giovò ad accelerare il risorgere dell'arte alle più alte vette dello spirito.

4. *Origini del movimento romantico, e sue fortune in Ger-*

mania. — Risorse l'arte in maniera definitiva, e non soltanto per i teorici, con il Romanticismo. Mancano però ancor due elementi, nella nostra rassegna, per illuminarne a fondo l'origine e la preparazione: uno dei quali è il fatto che nella seconda metà del Settecento il classicismo assunse, specialmente in Germania ma un po' anche tra noi, un nuovo colorito, una maggiore freschezza, che lo fa diventare « neo-umanesimo ». Si cercò di ritornare alle fonti greche della tradizione classica, offuscate dalle deformazioni o trasformazioni di tanti secoli: si cercò di sentire la classicità con intensa passione, con finezza di spirito: e si diede anche rilievo a que' suoi aspetti che potevano avere sapor moderno. Così l'Arcadia, così anche il Rinascimento perdevano a poco a poco la loro autorità negli stessi confini dove si ergevano dominatori: e i loro sistemi di norme e di convenzioni si dissolvevano al contatto di una cultura classica indipendente e originale, unica base di ulteriori fortune del classicismo. In teoria, i neo-umanisti rinfrescarono il platonismo, additando all'arte come scopo e criterio supremo il culto della bellezza ideale, entusiasticamente sentita e vissuta. E propugnò questo culto in particolar modo il Winckelmann, nell'introduzione alla sua geniale *Storia dell'arte nell'antichità*, indagata e meditata in Italia, uscita nel 1764: lo seguì, di qua dalle Alpi, l'architetto Francesco Milizia, autore di vaste compilazioni tecniche e di operette divulgative (notevole: *Del modo di vedere nelle arti del disegno*, 1781). Il Winckelmann, il pittore austriaco suo amico Raffaello Mengs (vissuto a lungo in Italia, anche lui) e il modesto seguace che è il Milizia insistono troppo, per altro, sui concetti tipicamente greci della proporzione e dell'armonia nell'opera d'arte. Un pittore inglese, Gu-

glielmo Hogarth, si studiò addirittura di determinare che cosa fossero la bellezza e la grazia (*Analisi della bellezza*, 1753, tradotta in italiano nel 1761).

L'altro fattore furono le preferenze accordate in misura ognor crescente ad argomenti e atteggiamenti artistici che esorbitavano dalla « materia » tradizionale della poesia: si voleva materia nuova, smaniosamente, e non più gli sdruciti temi convenzionali: si cominciava a interessarsi del contenuto piuttosto che della forma. Donde la fortuna dei romanzi, anche se prolissi e sgraziati; donde il sorgere del « dramma borghese » in cui personaggi e situazioni non discendevano più da Euripide e la più frequente ricerca di soggetti tragici fuori della storia e mitologia greco-romana, e l'interesse per il barbarico Oriente, per il barbarico Medio Evo. In Francia Bernardin de Saint-Pierre e il Rousseau invitavano l'ispirazione artistica a immergersi nella contemplazione della natura e a cercarvi sentimenti spontanei e freschi, passioni ingenuie ed elette, fuor d'ogni convenzionale artificio. In Italia l'Alfieri, pur inchiodandosi nei limiti della poetica classica, porgeva esempio di quanto possa vivificare le vecchie forme uno spirito nuovo, qual era la coscienza della sua potente personalità.

Per ciò che riguarda il neo-umanesimo e la critica del classicismo tradizionale, ha inoltre particolare importanza l'opera del grande scrittore tedesco Gotthold Efraimo Lessing. Nella sua *Drammaturgia Amburghese* (1767-69) questi, come critico teatrale, pose acutamente in luce i difetti e le assurdità delle regole imposte dalla tradizione alla letteratura drammatica: e pur senza procedere ad affermazioni rivoluzionarie, diede opera, come autore, a sostituire la vecchia tragedia col dramma moderno, di contenuto

borghese e sentimentale. Nel suo famoso libretto *Del Laocönte, o sui limiti della poesia e della pittura* (1766) cercò di chiarire i rapporti tra le varie arti, riducendole a due tipi fondamentali di rappresentazione artistica: l'uno, poetico, che ha per suo aspetto prevalente l'azione e il movimento, — l'altro, pittorico, che si volge a figurare atteggiamenti e caratteri statici. In questa dottrina, come del resto in tutta l'opera del Lessing, vige ancora il concetto dell'arte come imitazione o riproduzione di una realtà indipendente. ma, come si vede, l'attenzione del teorico è rivolta verso la forma in cui l'arte imita o riproduce, piuttosto che verso i contenuti concreti del suo operare. Tanto è vero ch'egli ammette per la poesia la possibilità di assorbire sotto la specie dell'azione e del movimento anche gli oggetti propri della pittura: e viceversa.

Ma in Germania l'evoluzione letteraria ed estetica così avviata ebbe più rapido compimento: l'ultimo quarto del secolo fu, in questo campo, sommosso e agitato da una corrente di impetuosa rinnovazione spirituale ed artistica, a cui fu dato nome di « Tempesta e Assalto » (*Sturm und Drang*) e in cui si formarono anche ingegni d'ordine superiore, come lo Schiller e il Goethe. « Tempesta » era questo movimento, in quanto deprezzava le fredde, olimpiche sistemazioni del classicismo, e si rivoltava contro la loro pretesa di segnare la strada all'arte, e voleva che tutto fosse invece libera e capricciosa esplicazione della fantasia, ritorno alla spontaneità della natura, ripristino degli impulsi e delle passioni umane nella lor funzione di fonte prima d'ogni poesia. Ed era « assalto » contro le regole classiche, contro i precetti della misura e dell'armonia, contro l'imposizione all'arte del rispetto per i principi mo-

rali religiosi politici, di cui si ammantava la tradizione e che venivano essi pure discussi. Come lo *Sturm und Drang* idolggiò nella vita il tipo dell'uomo violento, passionale, impulsivo, che realizza un alto ideale fuori della società o contro di essa; così aspirò in arte alla illimitata licenza dell'artista che trova da sé, nello slancio dell'entusiasmo, il soggetto e il ritmo della sua poesia. Era la produttività vichiana della fantasia, trasformata in canone artistico e in avviamento letterario.

Dallo *Sturm und Drang* sorse appunto, in linea diretta, il Romanticismo: la cui data di nascita si suole fissare al 1799, quando uscì a Berlino la rivista *Athenaeum* ad opera dei due fratelli Augusto Guglielmo e Federico Schlegel, del Tieck e del Novalis: i primi romantici in senso stretto. Ma già da qualche anno questi scrittori, e con loro lo Schiller e il Goethe (che poi fecero parte per sé stessi), agitavano le nuove idee, tentando di infondere un contenuto positivo nelle violente negazioni dello *Sturm und Drang*. Un primo contenuto era già dato dal nuovo concetto del *genio*, in cui concordarono Kant e i romantici, i neoplatonici e gli anticlassici, e che rimase nella storia come dottrina caratteristica del romanticismo: e una prima base era data nel nuovo indirizzo idealistico della filosofia, sviluppato da Kant e da Fichte fino a permettere di concepire il soggetto umano come assoluto signore della realtà, dell'arte, e d'ogni altro valore.

5. *L'estetica dell'idealismo romantico*. — Possiamo così riassumere le principali teorie estetiche del Romanticismo tedesco, di cui dobbiamo studiare la fortuna in Italia.

L'arte è opera di un'attività umana che vive e si agita più in alto dell'intelletto discorsivo e sillogizzante deificato

dal razionalismo tradizionale. In generale questo intelletto, che ci presenta la « realtà » propria dell'esperienza e della scienza, non attinge la sostanza della vita, la cui conoscenza ci è data da un grado superiore della conoscenza, che i romantici chiamano ora « intuizione » e ora « ragione ».

L'attività da cui scaturisce l'arte è quindi sovrasensibile e sovraintellettiva: non a tutti è concesso di poterla sviluppare produttivamente, ma solo a individui di natura eccezionale. Un individuo di tal fatta è appunto un « genio »: e dalla sua superiorità deriva la sua libertà nei confronti delle regole intellettive e pratiche, la sua autonomia nei riguardi della verità empirica e scientifica e della morale.

Questa superiore attività del genio è appunto *fantasia*. Ma poiché la realtà, secondo ordinariamente s'intende, è solo una formazione dell'intelletto, l'arte si stacca da essa, la supera, la nega: essa vive nel sogno, nell'ideale, nel mistero dell'infinito. Libera e creatrice, la fantasia dell'artista produce e presenta un mondo meno definito e preciso di quello dell'esperienza, ma ricco di toni più profondi e più vicino al cuore della vera realtà. Di questo mondo l'artista è signore e padrone: lo foggia e lo muta, lo crea e lo distrugge a suo piacimento. E di tal signoria dell'artista sull'opera propria i romantici videro il segno maggiore nell'umorismo e nell'ironia, dove il poeta irride o schernisce ciò ch'egli stesso ha immaginato.

In séguito a questi principi si rafforzò la preferenza dei romantici per il Cristianesimo e per il Medio Evo, ricchi di fede mistica, pregni di elementi leggendari e superstiziosi, agitati da uno sforzo perenne di superare i limiti classici del pensiero e dell'arte. Donde, in un secondo tempo,

la conversione di non pochi romantici al cattolicesimo: donde, ben presto, la passione per gli studi storici, che risollevarono a maggior pregio l'età di mezzo e riducessero a più umano livello l'antica.

Alle teorie estetiche del romanticismo tedesco diede sistemazione e coerenza la filosofia idealistica cresciuta sul ceppo della *Critica* di Kant nei primi decenni del secolo XIX: pur attenuando in diversa misura alcunché del loro vigore, per poterle definire in precisi concetti. Questi filosofi (Federico Schelling, F. Solger, Giorgio Hegel, Arturo Schopenhauer, G. F. Herbart), si trovano concordi in una direzione che finisce per restaurare, in seno al romanticismo, il neo-platonismo. Essi pensano che se l'arte supera il livello della conoscenza intellettuale (spazio, tempo, concetti astratti) per giungere più da presso alla vera realtà, essa sarà una forma di conoscenza e rappresentazione di questa realtà suprema, l'Idea. Perciò il mondo dell'arte diviene « l'apparire sensibile dell'Idea »: intendendo questo « sensibile » secondo la peculiare sensibilità della fantasia. Perciò al mondo dell'arte si fa corrispondere un qualche misterioso oggetto, e precisamente il « bello in sé », che l'arte rivela: vale a dire che il soggettivismo romantico va a capovolgersi in un nuovo oggettivismo. Anche in questa direzione si continuò tuttavia a sentire i problemi estetici romanticamente, sì che non andò perduto lo sforzo rivoluzionario dei primi romantici, e solo s'incastrò in qualche contraddizione.

C'è però un grave difetto inerente a tale filosofia idealistica dell'arte e del bello. Essa non si limita a concepire un'Idea come scopo ultimo dell'attività artistica, pur lasciando questa nella sua libertà di fresco conquistata vuole:

anche trovare per ogni forma dell'arte una forma corrispondente dell'Idea. I vecchi « generi » letterari, se non pesano più sull'ispirazione poetica, si fissano tuttavia in concetti dotati di vita propria (il comico, il tragico, il sublime, l'ironico, etc.): le arti si dispongono artatamente in una scala di valori, che pone ad esempio le arti figurative e plastiche al di sotto della poesia, e attribuisce anche ciascuna arte a una capacità estetica speciale. Soltanto uno di questi filosofi, Federico Schleiermacher, mostrò di avvertire i pericoli di tale tendenza, che portava a riabilitare ciò che si era distrutto: e rimase, per quanto gli fu possibile, sul terreno iniziale del romanticismo.

NOTA AL CAP. VIII.

TESTI: G. B. VICO, *Opere*, ed. Ferrari (Milano 1861²); L'Autobiografia, il Carteggio e le poesie varie, ed. B. Croce — e *Le Orazioni inaugurali*, il « *De Italarum sapientia* » e le *Polemiche*, ed. G. Gentile e F. Nicolini (Bari, Laterza, « *Scritt. d'Italia* », 1911 e 1914) *La Scienza Nuova*, giusta l'edizione del 1744, con le varianti delle precedenti e corredo di note storiche, a cura di F. Nicolini (ivi, 1911); *Antologia Vichiana*, a cura di S. Caramella (Messina, Principato, 1925). — Per gli altri scrittori italiani v. il cap. VII.

KANT, *Critica del Giudizio*, trad. Gargiulo (Bari, Laterza); HERDER, *Werke*, ed. Suphan (Berlin, 1878 e sgg.); HAMANN, « *Il Mago del Nord* », frammenti a cura di Roberto Assaggioli (Napoli, Soc. ed. Perrella); A. MENGES, *Opere*, ediz. it. in 2 voll. (Milano, Silvestri, 1836). SCHILLER, *Scritti estetici*, trad. it. (Torino, 1870); GOETHE, *Scritti sull'arte* (trad. it. Napoli, Ricciardi); A. W. VON SCHLEGEL, *Vorlesungen über die dramatische Kunst*, nuova edizione critica di G. V. Amoretti (Bonn-Leipzig, 1923, in due voll.).

BIBLIOGRAFIA: a) per il Vico cfr. B. CROCE, *Storia*, cap. V e *La filosofia di G. B. Vico* (Bari, Laterza, 1911); G. GENTILE, *Studi vichiani* (Messina, Principato, 1915); M. LONGO, *Giambattista Vico* (Torino, Bocca, 1921). Tra gli studi minori e recenti (oltre i saggi del Croce su *Lineamenti di storia letteraria in G. B. V.* (in « *Misc. Torraca* », 1911, e altri suoi sparsi scritti e giudizi), cfr. quelli del FINSLER, dell'OLIVIERI e del NICOLINI sul Vico e la critica omerica.

Per il « vichianesimo » del Settecento si veda, oltre la bibliogr. cit. al cap. VII, l'introduzione storica di ERNST CASSIRER al suo recente volume *Die Sprache* (Berlin, 1921); su Kant, le opp. fonda-

mentali di OTTO SCHLAPP e del BASCH, sullo Herder, il saggio di JACOBY, *Herder und Kant* (Leipzig, 1907); e sul sentimentalismo, B. CROCE, *Shaftesbury in Italia* (« Critica », gen. 1925).

b) per l'idealismo e l'estetica romantica in Germania v. CROCE, *Storia*, cap. VIII-X; *Saggio sullo Hegel e altri scritti ecc.*, *Problemi di Estetica*, parte V e VII; *Goethe*; M. LOSACCO, *Schelling* (Palermo, Sandron, 1914), e C. DENTICE D'ACCADIA, *Schleiermacher* (ivi, 1917); P. VAN TIEGHEM, *Le Prérromantisme* (Paris, Rieder 1925). A. FARINELLI, *Il Romanticismo in Germania* (2ª ediz. Bari, Laterza, 1923); O. WALZEL, *Il Romanticismo tedesco*, trad. di V. Santoli (Firenze, Vallecchi, 1924); G. ALFERO, *Novalis* (Torino, Bocca, 1916) e *Adelbert von Chamisso* (ivi, 1924). Alcuni saggi sull'estetica di Hegel ha pubblicato A. GUZZO nella *Cultura*, a. I, 1921-1922; e vedansi in genere le opere citate al capitolo successivo. Notevoli gli studi di G. P. PERSI sull'intuizionismo romantico (pubbl. nell'*Arduo*, 1922-23).

CAPITOLO IX.

L'Estetica del Romanticismo italiano. (Periodo del Risorgimento).

1. *Correnti d'idee all'inizio del secolo XIX: neo-classici e ideologi.* — In Italia il romanticismo non si affermò, teoricamente almeno, prima della Restaurazione: nonostante che anche in Italia da un mezzo secolo venisse preparandosi il suo avvento. Gli è che il periodo « napoleonico » della nostra storia civile e letteraria fu dominato dalle correnti neo-classiche, rinvigorite dal culto della romanità di cui, superficialmente almeno, furono fautori la Repubblica e l'Impero sorti dalla Rivoluzione francese. E si ebbe pertanto di qua dalle Alpi, come del resto anche in Francia, un momento di spirito classicistico, che ebbe soprattutto fortuna nelle arti plastiche e figurative, ma non mancò di signoreggiare anche il mondo della poesia. Citiamo il Canova, il Monti, il Foscolo, il Pindemonte e l'erudizione di Andrea Mustoxidi, di Ennio Quirino Visconti.

Ma l'osservazione già fatta, che il neo-umanesimo di gusto ellenico sorto nella seconda metà del Settecento (e propagatosi nel nuovo secolo (così forte da avere dalla sua anche il Goethe), era in realtà un tentativo di infondere nelle antiche purissime forme d'arte uno spirito mo-

derno, si ripete per i nostri neo-classici. Credeva il Canova di ripetere le orme di Fidia, e in realtà operava in tutt'altra sfera, dove anzi quel ch'egli di fatto imitava dai classici era piuttosto difetto che pregio dell'arte. E il Foscolo non giungeva forse al neo-classicismo attraverso l'esperienza preromantica dell'*Jacopo Ortis*? uomo, lui stesso il Foscolo, di temperamento romantico, o almen degno dello *Sturm und Drang*. Se consideriamo attentamente i *Sepolcri*, e perfino *Le Grazie*, non tarderemo a percepire, anche fuor delle connessioni estrinseche col mondo contemporaneo, un *animus* ricco di passioni e di commozioni, di visioni e d'immagini — tutt'altro che classiche. E se ne ha la riprova negli scritti critici del poeta, che ci offrono ora una concezione pressoché vichiana del linguaggio (*Orazione inaugurale* per la cattedra di Pavia) e ora un interesse tutto romantico per la *Divina Commedia*, per il Petrarca (*Discorsi*). Anche i classicisti piú ortodossi non resistevano alla *cupiditas rerum novarum*, e la tradizione della « materia » artistica si sfaldava; il Monti scriveva il *Bardo della Selva nera*, come a suo tempo s'era lasciato andare a scrivere la *Basvilliana*; si levava a cielo l'*Invito a Lesbia Cidonia* del Mascheroni qual maestrevole esempio di sintesi tra forma antica e materia nuova.

In questa maniera il verbo neo-classico, destinato a rigogliose, se non esclusive fortune con il Leopardi, il Carducci, il Pascoli, il D'Annunzio, riuscì ad essere precisamente il rovescio della formula oraziana: non piú *publica materies privati iuris*, non piú materia d'obbligo da elaborare stilisticamente, — ma l'espressione, nelle nitide forme della bellezza antica, di un contenuto moderno, e in genere di ogni contenuto. Per capire questo rovesciamento di va-

lori, a cui il classicismo deve la sua sopravvivenza e rifioritura di fronte al romanticismo — ma col quale esso accolse un'esigenza tutta romantica, bisogna tener presenti due constatazioni abbastanza ovvie. La prima, che una distinzione precisa tra materia e forma, spiritualmente intese, in tutta la storia del classicismo non c'era: si chiamava « materia » una certa materia fondamentale, piú solida e consistente (la trama del racconto, il soggetto del quadro, la passione celebrata nel canto), e per contrapposto « forma » quella materia piú lieve e mutevole e inventiva che erano i particolari dell'opera d'arte, le immagini, i traslati; oppure, da un altro punto di vista, si chiamava « forma » la veste estrinseca dell'opera, scelta e sviluppata dall'artista (stile, metro, disegno), e si teneva in conto di materia quella forma, piú aderente al contenuto, che è data dal concepimento interiore. Si comprende che secondo le oscillazioni dell'interesse artistico o critico, potrà essere a questo modo forma o materia, volta per volta, lo stesso aspetto della poesia: prova evidente, se altra mai, della astrattezza di queste distinzioni tradizionali.

In secondo luogo, il classicismo italiano aveva cominciato con l'irrigidire nelle sue norme tanto la materia che la forma letteraria, definite come s'è visto, e aveva poi considerato di preferenza la forma come requisito essenziale per la bontà della poesia. Ma o nell'uno o nell'altro verso l'arte aveva pur bisogno, per vivere, di scuotere il giogo; niente di piú naturale che cercasse di scuoterlo dov'esso era men valido e cioè nei riguardi della materia: e che poi, riponendosi nella forma l'assoluta bellezza, cercasse di viverla il piú intensamente possibile.

Cosí sorse, nel periodo napoleonico, il neo-classicismo

italiano. Parallelamente ad esso opera, e in senso analogo, la corrente degli « ideologi »: sotto il qual titolo si sogliono collegare, anche nella storia nostra, quei pensatori che, come in Francia la scuola del Cabanis e del Destutt de Tracy, trassero da una riforma del sensismo la possibilità di contemperarlo con le esigenze piú forti dell'intellettualismo classico, attraverso ricerche d'ordine psicologico. E sono, tra questi pensatori (nei riguardi dell'estetica), da ricordare il Cicognara (*Ragionamenti del bello*, 1808), il Delfico (*Nuove ricerche sul bello*, 1818), il Pasquali (*Istituzioni di estetica*, 1827) e il Talia (*Saggio di estetica*, 1823). Alle loro dottrine si accostava l'abate Biamonti (1767-1824), che con l'insegnamento accademico a Bologna e a Torino, e con gli scritti suoi critici e retorici, molto operò per la diffusione del neo-classicismo nell'Italia settentrionale. Da loro mosse, per allearsi poi con i Romantici, il maggiore dei nostri ideologi, per vastità di cultura e di pensiero filosofico, Gian Domenico Romagnosi: e risentirono l'influsso della scuola il Leopardi e il Giordani, ditatore quest'ultimo della corrente neo-classica.

Gli ideologi sostengono in sostanza, e la tesi si trova già svolta compiutamente nel libro del Cicognara, che, senza dubbio, i giudizi estetici sono fondati sulla sensibilità e sul sentimento, e che la vita dell'opera d'arte è intessuta di passioni e di affetti: ma tutto questo mondo è pur governato da criteri suoi specifici, e nel suo svolgimento riesce a rappresentare un ordine razionale. C'è insomma una certa « qualità » ben chiara e definita, che permette di regolare e di vagliare così il corso dell'immaginazione come quello del gusto. E si tratta precisamente dell'unità, dell'armonia, della grazia nell'ordine del « bello »: della

grandiosità, della magnificenza, o dell'*orrido*, nel campo del « sublime ». A questi criteri gli ideologi non assegnano un valore assoluto: ve n'ha che appartengono alle cose, e altri che derivano dall'immaginazione; taluni sono necessari ed altri relativi. Ma si può pensare che l'opera d'arte e il giudizio di gusto risultino da una specie di collaborazione tra lo spirito e la natura, o tra la coscienza estetica e la bellezza oggettiva. Quando la collaborazione è massima, e lo spirito concentra nell'arte come nel gusto tutte le perfezioni, sue e delle cose, allora si ha il *bello ideale*.

Si capisce come ideologi e neo-classici potessero accordarsi su questo terreno. Ma diversero invece nel campo dei problemi linguistici, i primi riprendendo le tesi innovatrici dei Verri e del Cesarotti, i secondi rafforzando le tendenze conservatrici sotto l'insegna del « purismo ». I « puristi », capeggiati dall'abate Antonio Cesari e dal Giordani, determinarono a guisa di dogma che solo negli scrittori toscani del Trecento si trovava la buona lingua italiana, che quella era più che sufficiente ad ogni necessità fraseologica e lessicale, e che a quel modo bisognava scrivere, pertanto. Non era questo, tal quale, il vecchio classicismo; perché non il latino, non il latineggiare, né la tradizione presa in blocco erano più conservati al governo del bello scrivere: ma solo una certa tradizione ancor viva, e moderna, e dotata di innegabile pregio. Il « gusto » contava anche per i puristi; e in pari tempo era ben giusta la loro difesa dell'italianità della lingua. Ma se essi cercarono una maggiore freschezza e scioltezza di forma, si trattava ancora di una « forma » definita aprioristicamente e ciecamente idolatrata, con la solita indifferenza

per il contenuto. Il « gusto » dei puristi s'irrigidí per tal modo, che il Cesari nel tradurre i classici latini non si peritava di usare espressioni trecentesche di sapore e significato cristiano, e dedicò quasi interamente ad analisi stilistiche la sua opera principale: *Delle bellezze della « Commedia » di Dante* (1824). Si comprende pertanto come lo stesso Monti, che pure di classicismo ne aveva in tasca a iosa, fosse spinto a reagire contro i puristi nella *Proposta di correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca* (1817-'26), di cui è parte il noto e acuto trattato *Degli scrittori del Trecento e dei loro imitatori*, composto dal genero di lui, Giulio Perticari. Ma la lotta fra puristi e antipuristi non doveva finir cosí presto, né fermarsi qui.

2. *Genesi e sviluppo del Romanticismo in Italia.* — Intanto, fra il 1813 e il '14 cominciarono a penetrare in Italia le prime notizie sicure del romanticismo d'Oltralpi, e dilagarono presto, con la caduta dell'impero napoleonico e il rinascere delle tendenze religiose favorito dalla Restaurazione. Ma il romanticismo che si venne in tal guisa a conoscere era già un romant'cismo di seconda e di terza maniera: il romanticismo cattolico dello Chateaubriand e di Madame de Staël, il romanticismo cattolicheggiante a cui si erano andati accostando i fratelli Schlegel, e il romanticismo retorico di Lord Byron. Tra il 1815 e il '17 usciva appunto a Milano la traduzione italiana del *Corso di letteratura drammatica* di Augusto Guglielmo von Schlegel: e nel gennaio 1816 compariva sulla *Biblioteca italiana*, organo milanese dei classicisti, un articolo della Staël *Sulla maniera e utilità delle traduzioni*, che suscitò un vespaio di polemiche. Perché la Staël, qui come in altri passi delle sue opere (*De l'Allemagne; Corinne, ou l'Italie*), si lasciava an-

dare a giudizi sfavorevoli sul convenzionalismo letterario imperante tra noi. I « classici » furono tutti a rumore contro la Staël, come già gli Arcadi contro il padre Bouhours: ma assunse le difese della scrittrice francese il piemontese Ludovico di Breme, con un opuscolo *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, anticlassico e antipuristico. In uno scritto apologetico dell'anno seguente (*Grand commentaire sur un petit article*), in un saggio sul *Giaurro* del Byron (1818), nella replica a un libretto antiromantico del Londonio (*Cenni critici sulla poesia romantica*), il Di Breme continuò a sviluppare le teorie romantiche, e ne fu uno dei più forti sostenitori.

Ma qual manifesto dei nostri romantici si suol piuttosto considerare la *Lettera semiseria di Grisostomo sul « Cacciatore feroce » e sulla « Leonora » di G. A. Bürger*, pubblicata nel 1816 da Giovanni Berchet: dove due ballate lugubri e medioevaleggianti servono di punto d'appoggio per una vivace distruzione della classicità pedantesca. Non bisogna però dimenticare che anche gli *Inni Sacri* del Manzoni (1815) erano un luminoso annunzio di poesia romantica con la quale da tempo il poeta aveva acquistata familiarità, per gl' insegnamenti del Fauriel: e con questa segreta coscienza il Manzoni salutò in uno scherzoso carne, *L'ira d'Apollo*, la *Lettera* del Berchet. L'ira degli dei sdegnati si scatenava infatti: finché nel 1825 Vincenzo Monti dettava il suo *Sermone sulla Mitologia*, a strenua difesa del classicismo contro l'*audace scuola boreal* e contro l'*orrido vero che dei vati è tomba*. Segno evidente che l'atto di nascita del romanticismo italiano era ormai firmato da un pezzo, se questo poteva apparire tanto pericoloso e deleterio.

Intanto si formava a Milano un cenacolo di giovani scrittori e studiosi che a una soffocata passione per la libertà univa un ardente entusiasmo per l'idea romantica: il Berchet, il Di Breme, il conte Porro, Federigo Confalonieri, Hermes Visconti, Silvio Pellico, l'economista Giuseppe Pecchio, Pietro Borsieri, il Romagnosi, Pietro Maroncelli; diversi di attitudini, ma tutti legati da uno spirito concorde. E questo cenacolo pubblicò, dal settembre 1818 all'ottobre 1819 un foglio bisettimanale, *Il Conciliatore*, di critica letteraria, storica e morale, che diede larghissima e chiara divulgazione ai principi del nuovo movimento: benché stretto da vicino dagli organi del classicismo (*La Biblioteca italiana*; le *Novelle letterarie* di Firenze) e dai *pamphlets* loro ausiliari, e sebbene perseguitato dal governo austriaco, il quale, non contento di avergli suscitato contro un foglio concorrente (*Il Corriere delle Dame*) e di averlo senza tregua sottoposto a occhiuta censura, alla fine lo soppresse, dopo tredici mesi e mezzo di vita. Vi erano uscite, tra l'altro, le *Idee elementari sulla poesia romantica* di Hermes Visconti, unico trattatello sistematico della scuola. Ma toccò al Manzoni (che, pur non facendo parte dei « conciliatori », si tenne sempre affiatato con loro e chiari in quel torno di tempo ancor meglio le sue tendenze romantiche con la propria attività poetica), di presentare definitivamente le teorie del romanticismo italiano nella *Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu* (1820), del quale argomento aveva dato un abbozzo lo stesso Visconti sul *Conciliatore*, e meglio nella *Lettera sul Romanticismo al marchese D'Azeglio* (1823).

Indipendentemente dalle formulazioni teoriche, i romantici del *Conciliatore* svilupparono la loro azione ideale so-

prattutto nella critica « letteraria », a cui diedero deciso impulso, superando di gran lunga gli scarsi precedenti offerti dalla critica erudita o retorica del Settecento, e giovandosi dei nuovi indirizzi critici promossi dagli Schlegel e dal Bouterweck in Germania, e dal francese Geoffroy, sotto l'Impero, nelle colonne del *Journal des Débats*. Soltanto il Foscolo (che dopo il '15, trasferitosi in Inghilterra, romanticheggiò del resto anche lui) può stare a paro in questo campo con i « conciliatori ». Attenti a cogliere i nuovi valori poetici della letteratura contemporanea italiana e straniera, interessati a tutte le varie letterature europee e perfino alle orientali (il dramma spagnolo del Seicento, Shakespeare, e la poesia indiana erano in quegli anni le « scoperte » critiche dei romantici), ostinati a colpire con ogni mezzo il classicismo borioso e pedantesco, come a sollevare in ogni maniera i diritti della poesia spontanea e non-classica: questi scrittori si riattaccano al *Caffè* nella deliberata vivacità e libertà del giudizio, al Vico (fatto conoscere nel loro ambiente dagli esuli napoletani, dopo il 1799) per l'apprezzamento concreto della storia, della leggenda e della fantasia popolare. Cercano, è vero, di « conciliare » i valori consistenti e profondi della tradizione con le *res novae*: ma alle *res novae* è proteso tutto il loro animo di critici. In particolare essi accentuano, nella critica, la valutazione degli elementi patetici e sentimentali d'ogni poesia, e nel gustarli e nel riviverli ripongono la base costante dei loro giudizi: come appare chiaramente nei *Sermoni sulla poesia* pubblicati nel 1818 da un altro romantico, Giovanni Torti.

3. *L'idea romantica dal Berchet al Manzoni*. — Affetto e sentimento come indice e sostanza di spontaneità artistica, di spiritualità poetica: tale il principio da cui muove la no-

stra critica romantica. Ma poiché esso tende a tradursi progressivamente in una spiccata preferenza per gli affetti morali e per i sentimenti cristiani, e perché questi predominano nell'arte e nella poesia del romanticismo lombardo, rinvigoriti dal loro significato anti-classico: si è domandato se proprio questo sia romanticismo, o se per avventura il romanticismo italiano « non esista », — se, per lo meno, esso non rappresenti qualche cosa di ben diverso dal romanticismo europeo, restando poi da discutere se questa diversità sia in bene o in male. Le ragioni di questi dubbi sono due. La prima, che manca al romanticismo italiano un serio sviluppo di teorie idealistiche dell'arte (e anzi i suoi teorici sembrano spesso ricadere nell'intellettualismo e nel moralismo); la seconda, che tra il romanticismo originario, tutto sogno e irrealtà fantastica, e il nostrano, tutto immerso nel culto del buon senso e della moralità, la distanza è troppo grande perché si possa idealmente varcare.

Senonché la necessità della connessione tra idealismo e romanticismo, e tanto meno quella di opposte correnti ideali col classicismo, non regge. Il romanticismo idealistico è senza dubbio il più robusto e il più pieno: l'incompletezza dei presupposti indebolì non poco il romanticismo lombardo. Ma l'essenza del romanticismo è nella spontaneità dell'espressione, nell'originalità della fantasia, nella sovranità dell'arte sopra le « regole »: e questa essenza si trova tutta nei nostri romantici. Ché altrimenti non sarebbero romantici né Chateaubriand né Byron, se i romantici dovessero aderire fantasticamente e teoricamente a un atteggiamento idealistico. Lo stesso dicasi per ciò che concerne il moralismo e il senso religioso della vita: « catto-

lici » furono, come abbiamo ricordato, notevolissimi rappresentanti del romanticismo in Francia e in Germania. Non bisogna poi prendere in senso assoluto la fede cattolica dei nostri, che non si consolidò se non più tardi, tra il '23 e il '48: gli scrittori del *Conciliatore* vivevano di un cristianesimo antichiesastico, tutto interiore, e il Manzoni stesso ancor nello scrivere i *Promessi Sposi* sentiva di giansenismo.

Resta però sempre il moralismo, che per quanto potesse servire a scardinare il paganesimo classico e neoclassico, era tuttavia collegato al vecchio concetto, che l'arte operi in servizio della morale. Ma i rapporti tra l'arte e la morale non furono punto negati dal romanticismo, bensì profondamente corretti e intesi in un senso tutto nuovo. Prima di tutto, tali rapporti non devono correre tra la morale come sistema di precetti, da insegnare e applicare, e l'arte come opera della fantasia asservita a quei precetti: ma tra la moralità come sentimento interiore e dramma di coscienza da un lato, e l'ispirazione artistica dall'altro: o tra la vigile consapevolezza della vita e la disciplina dell'espressione poetica. L'arte è, precisamente, un'attività autonoma, ma ha per sua *funzione* di elevare e dilatare lo spirito, in via mediata e riflessa, sia con lo stesso esercizio della fantasia e del gusto, e sia recando a più alta forma i sentimenti e gli affetti. Con questo concetto della funzione dell'arte poterono essere accolte, in ciò che avevano di ancor valido, e rielaborate criticamente in seno al romanticismo le dottrine dell'arte moralizzatrice, educatrice, promotrice di conoscenza e di civiltà, senza che il romanticismo ne uscisse sostanzialmente violato.

Ma soprattutto non bisogna dimenticare che solo este-

riormente il romanticismo italiano « derivó » dalle correnti romantiche europee: in realtà fu piuttosto una libera assimilazione delle loro tendenze operata da un indirizzo di pensiero originale, che si era maturato a poco a poco attraverso la crisi progressiva del classicismo nel Sei e Settecento e per opera del sensismo. Tanto basta a spiegare le divergenze, e a giustificarle. Ché del resto il Berchet, il di Breme, il Visconti non lasciano di chiarire, nei loro scritti, una decisa adesione alla poetica romantica in tutto il suo ámbito e in tutte le sue conseguenze. Il Berchet sostiene addirittura che non si devono piú fare nemmeno delle « poetiche », perché in un modo o nell'altro mettono sempre avanti ostacoli e impacci alla poesia. E, con accento vichiano, addita la fonte della poesia nelle canzoni e nelle leggende *popolari*, che non conoscono leggi se non del sentimento; e insiste sul concetto, che esistono molteplici e vari tipi di bellezza e di poesia, anziché il solo tipo classico, perché ogni poeta vero esprime liberamente lo spirito del suo tempo e del suo popolo. Il di Breme approfondisce, forse piú di tutti, questo motivo della libertà artistica, che egli estende all'espressione e allo stile; e spiega che si tratta di libertà nel senso di totale, o almeno relativa, indipendenza dalla tradizione e dal passato; perché nella letteratura e nella lingua si riflettono il genio del secolo e della nazione, il progresso dello spirito, e la personalità dell'individuo, tutti elementi ai quali non si possono imporre vincoli astratti. Il Visconti chiarí, poi, che il classicismo non restava per questo distrutto e bollato d'infamia, ma riconosciuto come manifestazione di un certo periodo storico (Umanesimo e Rinascimento), di cui si combattevano le degenerazioni e la innaturale soprav-

vivenza: e che la poesia romantica rappresentava una nuova èra, in cui la cresciuta potenza dello spirito nazionale e la vivacità del sentimento esigevano nuove forme d'arte.

Non si tratta proprio di libertà assoluta dell' arte, in queste dottrine: ma pur sempre della sua interiorità allo spirito e della sua autonomia. Così nei riguardi della relazione tra l'arte e la natura, i romantici spiegarono che l'arte non imita la natura oggettivamente considerata, ma la « idealizza », ossia ne coglie e sublima gli aspetti spirituali e li assorbe nel mondo della soggettività. In quanto poi la natura così interpretata e trasformata dall'arte è forse il nocciolo e la verità intima della stessa realtà naturale, in tanto arte e natura si adeguano.

Spettò al Manzoni di sistemare tutte le idee così germinate dalle colonne del *Conciliatore*. Egli le collegò e le concentrò intorno al profondo senso morale della vita, di cui avea dato la dottrina nella *Morale cattolica*, e trovò nei valori morali e religiosi il criterio decisivo contro il classicismo. L'imitazione degli antichi e il culto poetico della mitologia rappresentano epoche e tendenze di grande povertà e indifferenza spirituale, che non sentirono il contrasto tra il contenuto letterario e la coscienza umana del poeta, e non poterono, per la loro debolezza, produrre originalmente. Questo difetto genera un continuo artificio e una costante falsificazione della spontaneità artistica, come massimamente si sono avuti nelle regole della tragedia. Niente di più arbitrario e forzato delle unità di luogo e di tempo (ché l'unità d'azione non ha bisogno, nella sua forma naturale, di essere elevata a « regola »); niente di più assurdo che il dettare norme al genio. Il genio non ha regole, se non quelle dell'esperienza possibile, ossia dei

limiti propri alla sua capacità: le regole, ritagliate su ciò che il genio ha prodotto, giovano solo a tener in piedi gli inetti e il *servum pecus* degli imitatori. Così il Manzoni conchiude la critica negativa dell'aristotelismo, che era cominciata col *Discours* del Baretti in difesa di Shakespeare contro Voltaire.

Ma, dice il Manzoni, negare non basta; non basta essere anti-classici. Qual è il principio positivo del romanticismo? « Il principio, di necessità tanto più indeterminato quanto più esteso, mi sembra poter essere questo: che la poesia o la letteratura in genere debba proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto, e l'interessante per mezzo »: ecco la famosa formula manzoniana, che sembra di primo acchito ricadere nell'intellettualismo aristotelico. Ma bisogna intendere che si tratta dell'utile, del vero, dell'interessante « poetico », e che si parla della « funzione » dell'arte, al di sopra di ogni « regola » estrinseca. E cioè: 1) *l'utile per iscopo* significa che l'arte deve, per adempiere al suo compito nella vita dello spirito, promuovere un incremento spontaneo della coscienza, allargandone gli orizzonti e interessandola ad elevarsi nel gusto del bello; 2) *il vero per soggetto* significa che l'arte non si deve estrarre capricciosamente dalla realtà umana, storica morale sentimentale, ma trovare in essa « più ampia e perpetua sorgente del bello », ed evitare così che valori estetici e valori reali si contrastino insanabilmente, con grave danno dell'arte, che ne esce sempre malconcia; 3) *l'interessante per mezzo* è, si capisce, la stretta corrispondenza tra la sincerità e spontaneità dell'arte e la sincerità e spontaneità del gusto: la poesia che non commuova, che non « interessi » è mancata. Che proprio questo sia il significato

intimo della formula si vede dall'applicazione che il Manzoni ne fece, prima ancora di formularla, a proposito della tragedia. La quale doveva, per lui, portare sulla scena passioni e sentimenti concreti, quali si riscontrano nella vita umana, e svolgerne il corso e rappresentarne l'intima natura: non l'intreccio né la catastrofe, ma il dramma delle coscienze costituisce il *vero* come soggetto della tragedia. E l'*utile* sarà nella commozione dello spettatore, tratto a sentire più profondamente: l'*interessante* nella vivacità e umanità della scena, che attrae a sé l'animo in appassionata aderenza. La possibilità di tutto questo è nell'attitudine dell'artista a dominare le commozioni e gli affetti, a volgerli nel sereno cerchio dell'espressione poetica e a farne una ragione d'incremento, anziché di depressione della vita: ed è naturale che un ideale siffatto si trovi soprattutto realizzato in un'arte cristiana e animata da una profonda coscienza etica. Il Manzoni concepiva inoltre la sua formula come una critica dell'*arte per l'arte*, dottrina affiorata fin d'allora in seno al romanticismo e al neo-classicismo: l'arte non poteva essere, nella concezione, estraniata da tutto il complesso dello spirito, ma doveva almeno assorbirlo in sé nel suo mondo.

Il Manzoni, però, si accorgeva che la sua formula era « bene in astratto »: ed è innegabile che essa propende verso tendenze dal romanticismo superate. Se ne accorse il Manzoni stesso, più tardi, quando passò a paragonare questo mondo della verità poetica con la verità non-poetica della storia: non avendo ben chiarito la natura della poesia, egli fu costretto a riconoscere l'antica superiorità del vero oggettivo e positivo sul vero artistico, e a negare a questo diritto d'intromissione o di concorrenza nel

campo di quello. E dovette condannare il romanzo storico, in cui la poesia pratica questa illecita intromissione: dopo avere scritto un capolavoro di romanzo storico! Tale il succo del discorso *Del romanzo storico, e in genere dei componimenti misti di storia e d'invenzione* (1845): la storia dev'essere raccontata come storia, e non come poesia, perché nella poesia la verità storica si viola e si degrada, contro le stesse ragioni dell'arte.

Ma allora che fa di proprio e di legittimo la poesia? L'invenzione. Senonché nel dialogo *Dell'Invenzione* il Manzoni, pur facendo prospettare da uno degli interlocutori la tesi che essa sia opera di libera immaginativa e trasformi a sua posta i dati del senso e degli effetti in un *novus ordo* tutto suo, mostra di propendere decisamente per l'opposta tesi classicheggiante, secondo la quale l'invenzione poetica consiste nel « trovare » e disporre qualche cosa di già « dato », ossia una bellezza e un ordine ideale che non sono punto sua fattura. E il dialogo presenta questa soluzione come un correttivo dell'originario romanticismo manzoniano.

Schiettamente romantico si conservò il grande scrittore solo nel problema della lingua, nella lotta contro il purismo. Già in un libro, ora soltanto venuto in luce, ch'egli abbozzò contemporaneamente al suo romanzo (*Sentir messa*), e più tardi in una nuova serie di scritti, egli sostenne la trionfante dottrina dell'« uso », unico maestro e unica norma dell'espressione. Il quale non è, si capisce, l'uso come semplice arbitrio, o capriccio del momento: ma quello che si matura nella mutua collaborazione della spontanea parlata popolare e del buon gusto proprio alle persone ragionevoli: non avverso alla tradizione, ma continuatore della sua

perenne vitalità. Tale « uso », quale poteva essere praticamente rappresentato (ma soltanto praticamente) dal parlar fiorentino: e il Manzoni lavò, come disse, i suoi cenci in Arno.

4. *Svolgimento dell'idea romantica.* — I romantici stessi, dunque, furono portati — come si vede chiaro dal Manzoni — a riconoscere le ragioni del classicismo e a cercar di assorbirle nelle proprie: sia per una certa insufficienza dei loro presupposti filosofici, che li rendeva meno intransigenti, e sia per la tardività del loro movimento, che li pose contro un classicismo già riformato e rinvigorito. Si comprende da ciò che lo svolgimento dell'idea romantica in Italia non poteva a meno di piegare verso una conciliazione, o addirittura una sintesi, di romanticismo e di classicismo: ma appunto per questo non si chiuse con una decisiva, per quanto momentanea, vittoria.

Proprio i romantici del *Conciliatore* sono anzi i primi ad ammainare le vele. Il Maroncelli (nelle *Addizioni* al Pellico, 1831) e il Visconti (*Saggi intorno ad alcuni quesiti concernenti il bello*, 1833) non esitano, nel giro di pochi anni, ad accogliere l'uno la tesi che il vero è la mèta ultima dell'arte, e l'altro i problemi neo-classici del « bello ideale », o « assoluto », e dei « generi di bellezza ». Una costante oscillazione tra classicismo e romanticismo, legati in equilibrio instabile, diventa del resto il punto di vista più diffuso intorno al 1830. Tipiche sono le incertezze del Leopardi, che da una parte apprezzava in tutta la sua estensione la passionalità e la libertà spirituale della poesia romantica, sintetizzate per lui nella coscienza dell'*infinito*, — e dall'altra non poteva a meno di riconoscere tutto il valore della compostezza, dell'equilibrio, dell'armonia propu-

gnati dai classicisti del suo tempo. L'ideale conciliazione dell'antitesi, e cioè la fusione perfetta della passionalità lirica con l'equilibrio dell'espressione e dello stile, si trova praticamente raggiunto nella poesia del Leopardi, che è di fatto superiore, come furono tutte le opere grandi e le grandi menti del tempo suo, all'opposizione concreta delle due scuole, classica e romantica. Allo stesso modo la prosa leopardiana unisce i pregi della purezza linguistica e di uno stile tutto « greco » alla ricca modernità e alla originale finezza del pensiero. Ma sotto la veste del teorico il Leopardi inclinò (e non solo per questa sua coscienza dell'antitesi classico-romantica, ma anche e più per il suo atteggiamento profondamente scettico di fronte ai problemi della vita) verso una sorta di scetticismo estetico: secondo il quale non è possibile, per la stretta individualità del gusto e della fantasia, proporre alcuna legge o concetto dell'arte e nemmeno giungere a giudizi valevoli per tutti, bensì occorre riconoscere a ciascuno il diritto di fare e valutare a suo modo. D'altra parte, la bellezza a cui tende l'attività estetica è una mera illusione, transeunte e soggettiva: la sua ragion d'essere è data solo dal risultato ch'essa ottiene di nascondere o allontanare dagli occhi degli uomini la triste realtà dell'esistenza.

Tentarono invece di sollevare il livello del nostro pensiero estetico a una concezione logicamente positiva i tre grandi filosofi del Risorgimento: Pasquale Galluppi, Antonio Rosmini-Gerbati e Vincenzo Gioberti; più debolmente i due primi, con più grande forza e chiarezza il Gioberti; ma tutti intesi, nell'atto stesso di infondere vigore dottrinale al romanticismo, a tentarne la sintesi col classicismo. Il Galluppi, nel *Saggio filosofico sulla critica della conoscenza*

(1819-1832), svolge una coerente teoria dell'immaginazione, presentandola come elaboratrice e riproduttrice delle conoscenze sensibili, che si trasformano per opera sua in « fantasmi »; e i « fantasmi » dell'immaginazione costituiscono il sostrato di cui vivono la memoria, il sogno, la poesia. Quando i prodotti della sintesi immaginativa, che non hanno corrispondenza diretta con la natura « e tutti nascono nel pensiero », vengono concretati dall'uomo come un'aggiunta alla realtà, allora abbiamo l'opera d'arte, la « sintesi immaginativa poetica ». Essa si distingue dalla concezione del filosofo e dello scienziato, sia perché non è preoccupata del vero ma del bello, e sia perché essa accoglie ed esprime la personalità dell'artista. Ma la poesia, così operando, suscita dei piaceri per l'immaginazione stessa, e produce la possibilità del gusto: in quanto dalla poesia sorge il diletto di creare, o di ri-creare, e dell'oggetto suo essa allontana ogni ragion di dolore, per riversarvi ogni motivo di soddisfazione. Lo stesso « bello fisico » è gustato (e foggiato) per il concorso di tutte le nostre attività spirituali, che danno un senso e una bellezza alla natura, di per sé fredda e morta (*Saggio*, lib. II, c. 10, §§. 142-145, e c. 11, §§. 148-149; *Elementi di filos.*, pt. V, c. 6, §§. 75-85). Era questa, con qualche relazione al Kant, una buona impostazione psicologica del problema. E il Rosmini, progredendo sulla stessa linea, chiari in alcuni suoi saggi, intorno al 1827, il valore della soggettività nell'estetica e nella *Callologia* (« scienza del bello »). La bellezza è fondata sull'intuizione della natura divina, dell'« eterna idea »: ma non cessa di essere per questo « relazione con la mente », e tolta la mente che la gusta e la intende, essa svanirebbe. Ma, e qui il Rosmini stacca dal Galluppi, tale essenza soggettiva

del bello non avrebbe neppur essa valore se non ci fosse anche un suo aspetto oggettivo, ossia se il bello non si riferisse poi a un oggetto ideale o reale. Deve essere anzi essere oggettiva, oltre che soggettiva, la bellezza, per potersi distinguere dalla verità. In questa maniera il filosofo roveretano cercava di accogliere in seno al romanticismo tutto il blocco delle teorie platoniche e neo-classiche sul bello ideale e di natura, sui caratteri della bellezza: restando come ultima riserva romantica la tesi che senza il « plauso mentale » gli altri valori e caratteri non contano. La riserva era buona, ma troppo debole: e difatti nel dialogo manzoniano *Dell'invenzione*, scritto sotto l'influsso del Rosmini, essa perde ogni efficacia.

Il Gioberti venne elaborando con maggior cautela le sue dottrine estetiche attraverso una lunga preparazione: tra il 1818 e il 1833 visse intensamente le oscillazioni dell'epoca fra i due termini opposti, e ora fu classico e moralista, ora romantico e sentimentalista: ma il romanticismo era, in sostanza, prevalente ne' suoi atteggiamenti mentali. Più tardi, nell'esilio di Bruxelles, meditò la sintesi che tutti cercavano: e la cercò a sua volta nella fusione di una metafisica del bello, come facente parte dell'ordine della realtà, con un concetto attivistico della fantasia. Tale la dottrina esposta nel discorso *Del Bello* (1841), e perfezionata occasionalmente in opere successive. Il fondamento della bellezza è, come d'ogni cosa, l'Idea: ossia il Dio creatore dell'universo, dalla cui intuizione muove tutta la vita dello spirito. Se consideriamo l'atto creativo nella sua manifestazione cosmica, abbiamo il bello « di natura »: esso consiste nel trasparire dell'Idea attraverso la realtà sensibile. Se lo consideriamo invece nella sua presenza alla mente

umana, avremo invece il bello come opera d'arte, in quanto la fantasia nostra afferra l'Idea e cerca pur essa di concretarla nelle forme della sensibilità. Il che può avvenire, e ripetersi, per qualsiasi verità ideale derivante da questa suprema; e l'arte opererà, dunque, come sforzo costante di rappresentare il vero fantasticamente, di fare dell'universale un individuo. Ma si ponga mente che in tale attività sua la fantasia 1) compie un ufficio analogo all'opera di Dio nell'universo; — 2) non si riduce a riprodurre il mondo del pensiero, ma lo plasma in una nuova e vivace, per quanto immaginaria, realtà. Tutto sta nel sapere se l'opera della fantasia abbia un significato assolutamente produttivo, in questi limiti, ovvero essa debba seguire un corso determinato dall'opera divina: se il bello artistico sia libero e « nuovo » rispetto al bello di natura, o invece sia imitazione dell'opera divina. Nel discorso *Del Bello* il Gioberti propende per la seconda soluzione, cioè per il ritorno al platonismo, e quindi al classicismo: ma poi, via via, egli chiarì che l'uomo in generale, e in particolare l'artista, non tanto imita Dio e la Natura, quanto *partecipa* dell'attività e della vita divina, così da essere nella cerchia del suo operare, un « dio che incomincia », creatore per lui. Di questo valore della sfera artistica dello spirito Gioberti cerca inoltre, indirettamente, la prova nella stessa dottrina, da lui ampiamente svolta, dei generi e dei concetti estetici, ai quali egli attribuisce ancora una realtà propria, ma tale che essi non sussistono come fredde e immobili « idee », bensì hanno tutta una vitalità di relazioni dialettiche e di svolgimento storico, che coincide in ultima analisi con la vitalità creativa dell'arte.

5. *La teoria e l'opera critica di Francesco De Sanctis.* —

Contemporaneamente alla pubblicazione delle opere di Gioberti, nel Mezzogiorno trovava rapida e singolare fortuna la filosofia di Hegel, al quale per molti rispetti Gioberti stesso può essere paragonato. E in particolare vennero lette, studiate, e assimilate non meno delle altre opere, le *Lezioni di Estetica* del grande filosofo tedesco, che sono tra i suoi libri più accessibili e più diffusi; ne resero agevole l'intelligenza la diffusione nello stesso ambiente delle dottrine giobertiane e la conoscenza esatta dell'estetica di Kant, esposta dall'abate Ottavio Colecchi nelle sue *Quistioni filosofiche* (1843). Sicché anche l'estetica hegeliana ebbe divulgatori e continuatori, come Vincenzo De Castro e Antonio Tari: mentre al Gioberti si accostava, nella sua *Arte del dire*, Vito Fornari.

Anche secondo lo Hegel bisogna partire dall'Idea per intendere il mondo dell'arte. L'Idea è l'organismo perfetto dei principi logici e metafisici, collegati tra loro e svolgentisi uno dall'altro; ma questo organismo non può vivere se non traducendosi e concretandosi nella Natura e ripercorrendo in questa tutte le tappe della propria logica evoluzione: né può, pur essendo il mondo del pensiero, acquistare coscienza di sé se non proseguendo ancora il suo sviluppo, sopra la Natura, nella vita dello Spirito. Ma qui si ha, prima, lo spirito oggettivo (la coscienza individuale, e le sue attività empiriche), poi lo spirito oggettivo (l'opera dell'uomo nella società e nella storia), — infine lo spirito assoluto, in cui il ciclo della realtà si salda ricongiungendo le sue somme manifestazioni con le sue origini ideali. E tre sono le forme dello spirito assoluto: arte, religione, filosofia; nell'arte l'Idea è assorbita nella vita soggettiva della scienza e si rivela sensibilmente, fantastica-

mente: nella religione assume una realtà superiore a quella della coscienza, e la verità avvolta nel simbolo viene venerata e adorata qual Dio: nella filosofia da ultimo la verità e il pensiero si identificano, cosicché la ragione del mondo si fa autocosciente nella ragione umana e questa si divinizza in quella. Il valore dell'arte, l'essenza del bello sarà pertanto da definire come « l'apparenza sensibile dell'Idea »: nel mondo ideale (e nelle sue manifestazioni naturali e umane) è la materia dell'arte; questa « materia » essa cerca di dominare e plasmare nella propria « forma » soggettiva e fantastica. Dapprima (come storicamente accade nell'arte classica) la materia ideale appare finita e determinata, l'opera dell'arte si svolge con perfetta serenità; senonché (come nell'arte romantica) insieme alla coscienza della libertà e delle illimitate possibilità dello spirito artistico si sviluppa anche la rivelazione che quella materia è, non solo infinita, ma trascendente e dominante la vita dell'uomo e in realtà non « materia » ma la vera forma e allora nasce la religione, che segna *la morte dell'arte*, non potendosi più ritornare alla primitiva ingenuità della fantasia. Il che Hegel volle anzi sostenere nello stesso campo della storia, prognosticando la fine dell'arte dopo il romanticismo.

Da queste teorie metafisiche, hegeliane e giobertiane, — ma non per accettarne le conseguenze paradossali né per seguirne l'atteggiamento aprioristico, bensì per trarne i succhi vitali e nutrirne un nuovo pensiero, — mosse alla sua opera di riforma e di sistemazione definitiva dell'estetica e della critica romantica Francesco De Sanctis (di Morra Irpina, 1817-1883). Insegnò prima del '45 privatamente a Napoli, seguendo nei suoi corsi di letteratura e

di estetica le teorie del Gioberti e dello Hegel; poi, esule, all'Università di Zurigo, — e in pari tempo cominciò a svolgere una larga attività di critico-letterario e di conferenziere; dopo il '60 si diede alla politica (fu tre volte ministro dell'Istruzione) e ad opere più organiche di critica e di storia, insegnando ancora dal 1871 al '74 all'Università di Napoli. I frutti maggiori del suo ingegno sono: la triplice raccolta dei *Saggi Critici* (1866), *Nuovi saggi critici* (1872) e *Scritti critici* (postuma, 1886); il *Saggio critico sul Petrarca* (1869); la celebre *Storia della letteratura italiana* (1870-71); lo *Studio su Giacomo Leopardi* (1885) e *La Letteratura italiana del secolo XIX* (1886), che son corsi di lezioni dell'ultimo periodo. Come si vede, nessun trattato, nessuna opera teorica. Le sue teorie il De Sanctis le svolge nel corso della sua critica, come chiarimenti destinati a illustrare un dato giudizio estetico: ma se in tal modo esse non presentano una grande sistematicità, si avvantaggiano grandemente della prossimità continua alla realtà viva dell'arte.

Discutendo il valore dei principi estetici tradizionali, il De Sanctis dá loro questo nuovo significato. Va bene distinguere nell'arte forma e contenuto reale, forma e materia ideale; ma il contenuto che lega l'arte alla realtà e nel pensiero: bensì altra cosa, e diversa, poiché vengono assorbiti e assimilati e trasformati dall'attività dell'artista. Il contenuto concreto, che noi possiamo pensare come antecedente all'opera d'arte, in essa diventa « la figura »: figurazione nostra, immagine libera dalla realtà; e l'idea, che costituisce il fondamento remoto dell'opera stessa, quando l'opera nasce non c'è più: diventa l'energia animatrice della forma artistica, e plasma di sé la figura. Onde il prodotto dell'arte non è la celebrazione di un tipo, di un carattere,

né la riproduzione di una realtà oggettiva: ma è la creazione di un individuo vivente, determinato (la Francesca di Dante, la Giulietta di Shakespeare), nella cui vita e determinazione concreta consiste la bellezza.

L'essenza dell'arte bisogna cercarla dunque nella « forma » che travolge col suo impeto contenuto e idea. Ma non può essere questa la forma che disegna semplicemente i contorni di un contenuto, che dá veste sensibile a una materia astratta o ideale, e può essere indifferentemente forma e materia (forma dell'idea in quanto la raffigura, materia dell'idea in quanto l'idea agisce sopra di essa e la ispira). La forma artistica è attività originaria, signora e padrona del suo mondo, e in questo mondo non lascia, quando può operare perfettamente, nulla che non sia penetrato, dominato trasformato radicalmente dal suo afflato vitale. E non è forma astratta, idea essa stessa, che scenda a investire il contenuto: ma è concreta e vivente come le sue creature.

« Il contenuto è figura, quando non è piú il semplice « materiale », ma la materia *organizzata*. L'idea è forma, quando non è piú il semplice pensiero, ma l'unità dell'organismo. La poesia s'inizia nella figura, la quale di mano in mano s'innalza a ciò che di piú spirituale è nella forma. Così balzan fuori i sentimenti e le idee, non in sé, nella loro natura, ma come implicati nella figura e sviluppantisi da essa, quasi suoi raggi. Balzan fuori, come atti della vita, movimenti, sensazioni, impressioni della figura, e come effetti dalla figura prodotti sul contemplante, sul poeta. Per questa via si può giungere fino all'assoluto; si può sviluppare piú o meno chiaramente anche il generale [l'idea, il concetto], ma come coscienza della figura e impressione del poeta. »

Rimane però questa esigenza da soddisfare: qual'è poi la natura intima della forma artistica così definita? in che modo si può distinguersela nel mondo dello spirito dalle altre

attività? Né vi è altra maniera, dati i presupposti desancetisiani, di provare la verace indipendenza dell'arte. Ma questo è anche il punto dal De Sanctis lasciato oscuro. Più che « provare », egli sentì e celebrò questa indipendenza; e affermava romanticamente, nell'introduzione al *Petrarca*:

« La forma è sé medesima, come l'individuo è sé stesso, e non ci è teoria tanto distruttiva dell'arte quanto quel continuo riempirci gli orecchi del bello, manifestazione, veste, luce, velo del vero o dell'idea. Il mondo estetico non è parvenza, non è sostanza, anzi è esso la sostanza, il vivente; i suoi criteri, la sua ragione di esistere non è altro che in questo solo motto: *Io vivo* ».

Due chiarimenti importanti diede tuttavia, in ordine al suddetto problema. Il primo consiste in una distinzione, rimasta famosa, tra l'immaginazione e la fantasia, come genuini aspetti dell'attività artistica: l'immaginazione compie l'ufficio di spogliare i dati dell'esperienza e del pensiero della loro propria forma e di riordinarli sotto un nuovo aspetto, quello per cui vivranno nell'opera d'arte: la fantasia li trasforma con piena libertà, e in tal modo, che non sono più riconoscibili. Inversamente, quando la fantasia ha creato così il nocciolo dell'opera d'arte, l'immaginazione lo sviluppa, lo affina, lo rende capace di essere un nuovo elemento della realtà. E' palese che la fantasia sola è l'essenza dell'arte, e l'immaginazione ne costituisce piuttosto il vincolo sottile e continuo con gli altri campi della vita e della coscienza. Tanto che la preponderanza dell'immaginazione sulla fantasia può dare, come nel classicismo, un certo fondamento alle tesi intellettualistiche e moralistiche: ma allora l'arte è imperfetta, o, se la fantasia tende a svanire, anche l'arte svanisce. — Il secondo chiarimento è che la fantasia si nutre soprattutto di sentimenti, di pas-

sioni, di affetti, e da questi trae la concretezza delle sue creazioni: e che, pertanto, la forma artistica è radicata nella personalità dell'artista, da cui non può essere scissa senza morire. Il De Sanctis era quindi pur lui contrario alla formula de « l'arte per l'arte », in quanto le si volesse dare un significato positivo, oltre la semplice negazione dei pretesi uffici morali e didattici, perché l'arte aveva a' suoi occhi valore in quanto manifestazione possente della vita e incarnazione sovrana, se non suprema, dello spirito umano.

Da questi presupposti si arriva ad intendere agevolmente la posizione del De Sanctis come storico e critico della letteratura. Essa lo porta a respingere in modo definitivo la vecchia critica erudita, retorica e descrittiva; che la critica retorica è fondata sulla falsa intelligenza dell'arte come opera di mero « ornato »: e l'erudizione intorno agli aspetti e ai casi esteriori dell'opera d'arte, la descrizione che cerca di ripresentarla con vivacità e freschezza, sono aiuti e sussidi della critica, ma non critica. Egualmente il De Sanctis si oppone alla critica filosofica, che vuol dare un'interpretazione speculativa dell'arte rintracciandovi il segno dell'idea; alla critica sentimentale, che si limita ad analizzare gli affetti del poeta, e alla critica che è semplice esame del contenuto; infine alla così detta critica « storica », che, secondo un indirizzo assai diffuso tra i romantici andava rintracciando nella letteratura « l'espressione della società ». Tutte queste forme di critica trovano, sí, qualche giustificazione in quanto riescono a chiarire, dal piú al meno, gli antecedenti dell'opera d'arte: ma rimangono tutte nel vestibolo dell'arte, dove in confronto dell'arte stessa altro non v'è che il caos. E se il caos precede alla creazione, nulla esso rivela della creazione. La vera critica

non può essere che artistica: e cioè deve intendere l'arte nel suo schietto valore estetico, innanzi al quale gli altri suoi aspetti sono affatto esteriori e secondari, sì che la loro conoscenza altro non è che preparazione alla conoscenza intima della « forma » creatrice.

Secondo il suo concetto della stretta connessione tra l'arte e la personalità dell'artista, il De Sanctis voleva però che nella forma dell'arte si contemplasse l'individuo da cui essa è creata, e in quest'individuo, successivamente, i valori dello spirito umano e della coscienza nazionale di cui egli è l'espressione nella storia: passando così dalla critica propriamente detta alla « storia » della letteratura e dell'arte. Della prima esigenza diede esempio specifico negli studi sul Petrarca e sul Leopardi, dove l'analisi della poesia è fatta coincidere con la ricostruzione della persona spirituale dei due poeti; e della seconda nella *Storia della letteratura italiana*, che, integrata dalle lezioni sull'Ottocento, offre un vasto quadro dello svolgimento dello spirito italiano di periodo in periodo, dal Medio Evo a noi: dentro il quale stanno incastonate le interpretazioni dirette dell'opera dei nostri grandi, e dei più significativi tra i « minori ». Dante non è così soltanto il poeta Dante, ma pur l'uomo Dante, e lo spirito in cui si contemplanò, subimate *sub specie aeternitatis*, le tendenze caratteristiche del Medio Evo; il mondo poetico dell'Ariosto e quello del Tasso conducono rispettivamente alla conoscenza del mondo cortigiano nel Rinascimento e del mondo pre-secentesco della Controriforma, concentrati intorno a questi loro sommi cantori. E' chiaro che la connessione di un'epoca con l'altra costituisce anche il vincolo che allaccia in una sola catena i molteplici anelli della storia poetica. E così questo, che

è forse, come vedremo, il punto più discutibile delle teorie desanctisiane, ebbe per il momento maggiore fortuna: laddove le altre più profonde dottrine del grande critico non furono comprese dai contemporanei.

6. *Romanticismo e classicismo attraverso l'Ottocento.* — Come nella teoria, così nella cultura e nell'arte questo secolo offre del resto continue oscillazioni tra le sue opposte tendenze: vana per il suo tempo rimase l'estetica desanctisiana. Romantici e classici tengono alternamente lo scettro, o se lo disputano a furia; ora perdono, ora irrigidiscono nella lotta la loro fisionomia. Poeticamente il romanticismo fece ancora qualche affermazione notevole, se pur caduca, con i byroniani furori, tribunizi e spasmodici, di Francesco Domenico Guerrazzi, con i drammi storici della seconda maniera di G. B. Niccolini, con il sentimentalismo del Prati e dell'Alardi, e con il gruppo dei « terzi romantici », tra manzoniani e pessimisti, che raccolse a Milano tra il 1865 e il '75 Emilio Praga, Giuseppe Rovani, Arrigo Boito, Vittorio Betteloni e molti « scapigliati » o bizzarri scrittori, come l'arguto e sottile Carlo Dossi. A questi ultimi si dovette una reviviscenza dei temi lugubri, melanconici, spettrali di cui si era compiaciuto il romanticismo tedesco, e l'introduzione tra noi del così detto « decadentismo », culto morboso della corruzione e del disfacimento nel contenuto e nella forma. Ma di veri romantici pochi, soprattutto fra i teorici. Due soli, Giuseppe Mazzini e Niccolò Tommaseo, meritano particolare menzione.

Il Mazzini fu, anzitutto, un perfetto romantico nella sua posizione storica e spirituale, nei suoi atteggiamenti mentali; celebrando e attuando l'intuizione, l'azione, il progresso, il valore divino della storia umana. Gli articoli di

critica letteraria che pubblicò da giovane, prima di dedicarsi tutto alla « Giovane Italia », sono un raro, se non unico, esempio di intelligente adesione al romanticismo europeo senza modificazioni o riserve; e lo stile che egli si foggì con assidua elaborazione, ricco di sfumature, fervido di impeti sentimentali si staccava con sobria energia dal classicismo, senza pentimenti. Ma anche nel séguito della sua opera questo romanticismo si conservò intatto: portandolo a celebrare la potenza creatrice del « genio » e l'autonomia etica dello spirito. Sentì, e accentuò anche oltre misura, quella che era per i romantici la « funzione » morale dell'arte, donde muove la sua nota interpretazione politica della *Divina Commedia* come il vangelo della nazione italiana e della sua unità.

Il Tommaseo, fatte le sue prime armi intorno al '31 nell'ambiente toscano dell'*Antologia*, a cui il Vieusseux e Gino Capponi seppero imprimere un equilibrato indirizzo puristico ma non pedantesco, neoclassico ma non indifferente alle esigenze etico-religiose del nostro romanticismo, — piegò di poi verso il Rosmini e il Manzoni, e venne sempre più immedesimandosi in una fine e tormentata coscienza dei valori romantici. Gli *Studi filosofici* del 1840, sintetizzando idee e principi rosminiani, esprimono già questa coscienza: semplicità, ricchezza e movimento vi si presentano come « i pregi dell'arte vera »; tra l'arte e la natura sta tutta la distanza ch'è tra l'umano e il divino, tra le opere e la vita: ma « l'arte rappresenta la verità, non l'imita », e « questa parola *rappresentare* innova l'estetica tutta quanta ». Rappresentazione vuol dire infatti attività autonoma, non mutuante la sua norma fuori di sé, ma vivente secondo una propria legge. E tal legge si attua nello

svolgere l'idea, ossia nel farla vivere esteticamente, secondo un'ispirazione intima e autonoma anch'essa, per cui l'idea divien sentimento e passione. Sincerità e profondità di questo sentire, forza e dignità dello stile, armonia del mondo interiore con l'universo sono di conseguenza i necessari alimenti della poesia. Nel *Dizionario estetico*, che è poi una gran raccolta di articoli critici e di saggi di buon gusto il Tommaseo offriva contemporaneamente l'applicazione di questi concetti alla critica letteraria e artistica. Si sviluppò più tardi nei volumi *Bellezza educatrice* (1854), *Bellezza e civiltà* (1857), *Ispirazione ed arte* (1858), *Storia civile nella letteraria* (1872), dove mostra che attraverso lo sviluppo estetico dell'idea l'arte e la letteratura si connettono indirettamente con lo svolgimento della civiltà e della storia nazionale: e che, spinta agli estremi confini, la poesia sconfinava nella fede, perché il sentimento di cui si nutre è sempre in qualche modo religioso. Insomma pur lui batté ancora il tasto della « funzione » dell'arte.

Tale comune tendenza del Mazzini e del Tommaseo si ripercuote anche negli storici della letteratura: Silvestro Centofanti per la greca, Paolo Emiliani Giudici e Luigi Settembrini per la nostra fecero valere principalmente criteri di quel genere, e cioè fondati sui rapporti, ormai liberamente concepiti, fra la poesia e il pensiero o la religione o la vita sociale e politica. E v'era così un nasco- sto pericolo di ricadere in antichi errori. Onde avvenne che spettò proprio al classicismo di reagire contro il pericolo che esso medesimo aveva creato, e insinuato tra gli stessi suoi avversari: il Carducci, movendo dalla tradizione del purismo toscano, spinto all'intransigenza dalla piccola brigata degli « amici pedanti », di cui egli fu nella

sua giovinezza animatore e duce, presentò il verbo neo-classico sotto la forma di rivendicazione dell'arte libera e pura, del culto della bellezza e delle estetiche armonie. Le modeste enunciazioni teoriche carducciane, la cui migliore espressione è nel noto *Intermezzo* sul poeta « grande artiere », intento a scagliare la sua freccia d'oro contro il sole (« guarda, gode, e piú non vuole »), acquistarono grande importanza per la loro coincidenza con le sincrone dottrine classicheggianti dei « parnassiani » in Francia e dello Swinburne in Inghilterra, per la sistematica celebrazione della bellezza classica e dei valori formali offerta nelle *Odi Barbare*, e per la cura che il Carducci pose nell'imprimere alla sua prosa e talora alla sua critica un sapor classico, un'orma di atticismo. Tuttavia la sua passionale personalità del poeta, le preoccupazioni politiche e morali quasi costanti in lui, e i limiti stessi della sua capacità lirica gli impedirono di spingersi a fondo su questa via e lo ricondussero di frequente a punti di vista moralistici, sul terreno dell'ingrato manzonianismo.

In ogni modo, il classicismo carducciano dominò la nostra cultura per piú decenni: ma non le arti figurative. Queste, che avevano seguito l'ideale neo-classico quando il romanticismo era in fiore, furono romantiche ora ch'esso cedeva il passo nella poesia. Vogliamo accennare al movimento dei pittori « macchiaioli », svoltosi specialmente in Toscana nella seconda metà del secolo. Esso trovò l'antitesi tra il classicismo e il romanticismo già nettamente tracciata anche nel campo della pittura: dove il primo propugnava la prevalenza del disegno e la nitida regolarità dei contorni e delle prospettive, il secondo la superiorità del colore, riducendo il disegno a una risultante di questo o negandone addirittura la necessità.

I « macchiaioli » sostennero a lor volta che l'essenza della pittura è nella « macchia »: ossia, come spiegaron i loro teorici (Eduardo Dalbono, Adriano Cecioni) e come ben attuarono in arte maggiori di essi (il Signorini, il Fattori, il Lega), in quella confusa e semovente massa di luce di riflessi di ombre, che costituisce la sostanza di ogni momento e aspetto della natura contemplata dall'artista e del quadro in cui si concreta la sua visione. Donde la relatività delle regole tecniche, dei contorni, delle prospettive, donde l'opposizione a tutte le forme del convenzionalismo. Nello stesso senso si mossero la scuola di Posillipo (Giacinto Gigante) e la scuola napoletana di Domenico Morelli: esaltando il colore e la luce come elementi autonomi e per sé consistenti della pittura, e negando che possano classicamente farsi aderire a un sostrato figurativo di cui piuttosto sarà da riconoscere in loro la matrice e la norma. E abbiamo ancora, non solo in Italia ma in tutta Europa, gli « impressionisti » che vogliono rifarsi alle più spontanee e improvvisa percezioni della realtà, quasi vista di colpo e così rappresentata; i « divisionisti », che intendono il quadro come combinazione di masse di colore e di luce distinte e indipendenti; e persino (in Francia) i « puntinisti », che giungono a farne un reticolo di minimi elementi semplici, ciascuno compiuto in sé. Romantici tutti nello spirito e nell'impulso: quand'anche dottrine di questo genere non siano poi le più facili a conciliare con i principi generali del romanticismo.

NOTA AL CAP. IX

TESTI: FOSCOLO, *Opere*, ed. Le Monnier, voll. I-IV e X-XI (ristampa 1924); e a parte i *Saggi sopra il Petrarca*, a cura di G. Papini, (ed. R. Carabba, Lanciano, 1911); le *Lezioni di Eloquenza*, i *Discorsi sulla lingua italiana e sul testo della « Divina Commedia » di Dante* nella « Biblioteca classica economica », ediz. Sonzogno; MONTI, *Lezioni di eloquenza* (Bibl. Class. Sonzogno); GIORDANI, *Opere* in 14 voll., a cura di A. Gussalli (Milano 1854-65).

Dal Conciliatore, a cura di P. A. Menzio, e LUDOVICO DI BREME, *Polemiche*, ed. Calcaterra (Torino, U. T. E. T., 1922, 1924); BERCHET, *Opere*, ed. E. Bellorini, vol. II (Bari, Laterza, « Scritt. d'Italia ») e *Lettera semiseria di Grisostomo*, ed. A. Galletti (Lanciano, Carabba, 1913); MANZONI, *Tutte le opere*, ed. G. Lesca (Firenze, Barbera, 1923), — *Epistolario I - II* (Milano, Hoepli, in cont.), — *Sentir messa*, ed. D. Bulferetti (Milano, Bottega di Poesia, 1923); LEOPARDI, *Pensieri di varia filos. e di bella letter. [Zibaldone]* (ed. Le Monnier); e *Attraverso lo Zibaldone*, a cura di V. Piccoli, 2 voll., (Torino, U. T. E. T., 1921).

GALLUPPI, *Saggio filosofico* (5 voll.) ed *Elementi di filosofia* (3 voll.), nella biblioteca Silvestri, Milano, 1843-'46; ROSMINI, *Letteratura e arti belle*, saggi in due voll., ed. Perez (Milano, Hoepli), e *Scritti letterari editi ed inediti* a cura di P. Zambelli, 2 voll. (Firenze, Zambelli, 1871). GIOBERTI, *Del Buono - Del Bello*, vedi l'ed. Le Monnier, Firenze, 1857²; *Pensieri e giudizi sulla letteratura ital. e straniera*, a cura di F. Ugolini (ivi, ed. Barbera, 1857; *Chiose a Dante*, ed. B. Fabbricatore (Napoli, 1865); *Studi filologici*, a cura di D. Fissore (Torino, 1867) e *Meditazioni filosofiche inedite*, a cura di E. Solmi (Firenze, Barbera, 1909). VINCENZO DE CASTRO, *Corso di Estetica* (Milano, 1855²) e *Del Bello* (ivi, 1858); — VITO FORNARI, *Dell'arte del dire*, libri tre (Napoli, 1857-1862); — ANTONIO TARI, *Estetica ideale* (Napoli 1863), e *Saggi di Estetica e Metafisica*, a cura di B. Croce (Bari, Laterza); *Del bello esistenziale*, a cura di C. Den-

tice d'Accadia, nella « Critica », 1923-1925. Una pessima traduzione dell'*Estetica* di Hegel pubblicò, in 4 voll., A. Novelli a Napoli nel 1863-'64.

FRANCESCO DE SANCTIS, *Opere*, in 12 voll., ed. Morano, Napoli; della *Storia* v. l'edizione critica di B. Croce (Bari, Laterza, 2^a ed. 1925), o anche le buone edizioni divulgative, ciascuna integrata dai tre voll. dei *Saggi critici*, a cura di G. Lazzeri (ed. Sonzogno) e di P. Arcari (ed. Treves); *Antologia critica sugli scrittori d'Italia*, a cura di L. Russo, 3 voll. in quattro parti (ed. Vallecchi): una nuova edizione dei *Saggi* in quattro voll. a cura di M. Scherillo, ed. Morano, 1914-16.

MAZZINI, *Scritti letterari*, in *Opere*, ed. Daelli (voll. 2), e in ediz. nazionale, voll. I, VIII, XXI. TOMMASEO, *Studi filosofici*, a cura di A. Levasti, (ed. R. Carabba, Lanciano, 1921); *Bellezza e civiltà*, ed. Le Monnier, 1857, ecc.

BIBLIOGRAFIA: B. CROCE, *Storia*, cap. XIV-XVI; *Problemi di Estetica*, parte V, e *passim*; SAINTSBURY, *A Hist. of Crit.* cit., vol. III; ROLLA, *Storia* cit. pp. 234-382; G. A. BORGESSE, *Storia della critica romantica in Italia* (Napoli, 1903; 2^a ed. Milano, Treves, 1920); P. VAN TIEGHEM, *Le mouvement romantique* (Paris, Vuibert, 1923) e *L'Ottocento* del MANZONI (Milano, Vallardi). P. HAZARD, *La Revolution franc. et les lettres italiennes* (Paris, 1910); J. LUCHAIRE: *Essai sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1815 à 1830* (Paris, 1906).

V. IMBRIANI, *Studi letterari*, ed. Croce (Bari, Laterza, 1907); G. MAZZONI, *Le origini del Romanticismo* (« Nuova Antol. », 1893); E. CLERICI, « *Il Conciliatore* » periodico milanese (Pisa, Nistri, 1893); G. MUONI, *Lud. di Breme e la prime polemiche intorno a M.me de Staël e al Romanticismo* (Milano, Soc. ed. lombarda, 1902), - *Note per una « Poetica storica » del Romanticismo* (ivi, 1906), - *La letteratura filellenica ed il Romanticismo* (ivi, 1907); E. BELLORINI, *Le idee letterarie di S. Pellico* (« Giorn. stor. d. lett. it. », XLVII, 1906); A. GRAF, *Foscolo, Manzoni e Leopardi* (Torino, Loescher, 1898); G. MARTEGGIANI, *Il romanticismo italiano non esiste* (Firenze, Lumachi, 1908); A. LUZIO, *G. Acerbi e la « Biblioteca italiana »* (in *Studi e Bozzetti*; Milano, Cogliati, 1910; vol. I); M. T. PORTA, *Madame de Staël e l'Italia* (Firenze, 1910); A. GALLETTI, introduzione alla *Lettera semiseria di Grisostomo*, ed. cit., - *Le idee*

morali di A. Manzoni (nel «Rinnovamento», 1909); A. PELLIZZARI, *Estetica e Religione di A. Manzoni* («Studi Manzoniani», vol. I: Napoli, Perrella, 1914); A. GUSTARELLI, *Il Conciliatore* (Milano, Treves, 1918); C. CALCATERRA, *Di alcune tendenze non cattoliche del Romanticismo italiano* (nella «Cultura», 1924). Sul Leopardi: R. GIANI, *L'estetica nei «Fensieri» di G. Leopardi* (Torino, Bocca, 1904); G. A. LEVI, *Storia del pensiero di G. Leopardi* (Torino, 1911); e ora: K. VOSSLER, *Leopardi* (München, 1922; trad. it. Napoli, Ricciardi, 1925); V. PICCOLI, *Itinerario leopardiano* (Milano, Treves, 1923).

G. GENTILE, *Dal Genovesi al Galluppi* cit., — *Rosmini e Gioberti* (Pisa, Nistri, 1898), — *Bertrando Spaventa* (Firenze, Vallecchi, 1924), — *Le origini della filosofia contemporanea in Italia* (Messina, Principato, 4 voll., 1917-1923, — *Albori della nuova Italia* (Lanciano, Carabba, 2 voll., 1923), — *Gino Capponi e la cultura toscana nel secolo XIX* (Firenze, Vallecchi, 1922). E cfr. P. PRUNAS, *L'«Antologia di G. P. Vieusseux* (Roma - Milano, Albrighi e Segati, 1906).

F. L. MANNUCCI, *G. Mazzini e la prima fase del suo pensiero letterario* (Milano, ed. «Risorgimento», 1919); V. PICCOLI, *L'estetica di V. Gioberti* (Milano, Albrighi, 1917); S. CAMELLA, *Lo sviluppo dell'estetica giobertiana* («Giornale critico della filosofia italiana», 1921); *Linee di storia dell'estetica in V. Gioberti* («Nuova Rivista Storica», 1922); C. CALCATERRA, *Gli studi danteschi di Vincenzo Gioberti* (nella misc. «Dante e il Piemonte», Torino, ed. Bocca, 1921); C. SGROI, *Le idee estetiche e la critica letteraria di V. Gioberti* (Firenze, Vallecchi, 1921); U. A. PADOVANI, *Vito Fornari* (Milano, «Vita e Pensiero», 1924).

Per il De Sanctis v. del CROCE la *Storia* cit., cap. XV, i saggi contenuti nel vol. sullo *Hegel* e nella seconda parte di *Una famiglia di patrioti* etc., le raccolte di documenti, lettere, discorsi e lezioni desanctisiane pubblicate nella *Critica*, (1^a e 2^a serie) e il *Saggio bibliografico* su *Gli scritti di F. De S. e la loro varia fortuna* (1917). FERDINANDO NERI, *Il De Sanctis e la critica francese* («Giorn. stor. lett. it.» 1922, vol. LXXIX); F. FORMIGARI, *L'estetica di F. De Sanctis*, in «Giorn. critico della filos. it.», 1923.

Sui movimenti artistici: D. MORELLI e E. DALBONO, *La scuola napoletana di pittura*, a cura di B. Croce (Bari, Laterza, 1915); A. CECIONI, *Scritti e ricordi* (Firenze, tip. Galileiana, 1905); G. SAVIOTTI, «*I macchiaioli*» («Pagine critiche», 1922).

CAPITOLO X.

La riforma crociana e l'Estetica contemporanea.

1. *Indirizzi di transizione sullo scorcio dell'Ottocento.* — La necessità era, intorno al 1870 e nei decenni seguenti, di uscire dai quadri ormai isteriliti e invecchiati dell'antitesi classico-romantica. Donde un pullulare continuo, sulla fine del secolo scorso, di molti nuovi indirizzi che, sul momento, assunsero l'importanza di teorie nuove, e in realtà oggi appaiono per quel che furono, correnti e momenti di trapasso a una fase ulteriore del pensiero. Rappresentano ed esprimono, piú che vere e proprie dottrine estetiche, la formulazione di tradizionali problemi secondo scuole e tendenze letterarie, critiche, filosofiche di recente germinazione; in parte sono come presentimenti di teorie nasciture, in parte fenomeni di crisi delle teorie vigenti. Ma la loro diffusione, ancora persistente, nella cultura contemporanea vuol che li passiamo in rassegna.

Il *positivismo*, come indirizzo filosofico prevalente fra noi nell'ultimo quarto dell'Ottocento, e in Europa sin dal '50, diede origine anche a un' « estetica positivista ». S'intendeva per positività la stretta aderenza ai fatti, il dubbio e la diffidenza per le teorie: in estetica ciò significava studio dei fatti estetici per conoscere induttivamente le leggi e

l'essenza del gusto e dell'arte. Quindi osservazioni, esperimenti, catalogazioni di dati empirici così sul gusto e sull'arte dei vari popoli e delle varie epoche, come sulla vita fisiologica e pratica dell'artista, sui caratteri delle sensazioni e dei sentimenti estetici. Se con ciò si fosse voluto soltanto esagerare un bisogno di concretezza nelle discussioni e nelle teorie, non ci sarebbe stato niente di male (e si colse difatti in tal senso qualche vantaggio): ma dovendosi rigorosamente escludere dalla ricerca « positiva » qualsiasi principio e criterio, si veniva a mettere insieme una congerie disordinata e caotica di materiali in gran parte alieni da un significato estetico vero e proprio, e a ricavarne, in omaggio alla positività, idee balzane o assurde. Tipica ad esempio per la sua stortura la teoria del Lombroso, il quale, partendo da una concezione strettamente materialistica della vita e osservando le anormalità e gli squilibri con cui spesso gli artisti pagano a caro prezzo la tensione creativa della fantasia, affermò che il « genio » è attività di individui anormali, generata da una costituzione cerebrale e somatica abnorme, i cui caratteri fisicamente ravvisabili si avvicinano a quelli della follia e della delinquenza, e si possono misurare scientificamente dalla conformazione del cranio, dalle malattie nervose, e via dicendo. Dove l'effetto è preso per la causa, e di occasionale tramutato in costante: e se c'è un barlume d'idee estetiche, è legato all'antica concezione, passata poi in pregiudizio, del furore e dell'esaltazione come forze generatrici della poesia.

Lo *storicismo*, affermato dalla « scuola storica » o « filologica », mosse dalla convinzione che l'opera d'arte è una specie di sintesi riassuntiva di una quantità di elementi

dati nella storia: casi biografici dell'artista, avvenimenti contemporanei e condizioni d'ambiente, educazione e tradizione letteraria, idee morali e politiche. Per interpretarla occorre quindi ricostruire la vita dell'autore, le vicende della composizione, le relazioni con l'epoca, con le opere precedenti della stessa natura, con la coltura di chi compose: e con questi lumi analizzarne minutamente il contenuto, le fonti, gli intendimenti. A tali indagini la scuola storica si dedicò con indefesso lavoro, rinnovando in pochi anni tutta la conoscenza erudita della nostra storia letteraria, per opera del D'Ancona, del Bartoli, del Renier e di tutta la pleiade di collaboratori del *Giornale storico della letteratura italiana*: merito grande, ed esempio di notevole serietà, che troppo frettolosamente è stato dimenticato. Ma i torti non erano meno grandi: poiché si prese per natura dell'arte ciò che è soltanto il suo alone contingente, per critica dell'opera la collezione dei sussidi e degli schiarimenti utili ad accostarvisi ma non a penetrarvi, — e quando si passava dall'analisi sopradescritta alla « sintesi », che avrebbe dovuto porgere il vero giudizio critico, si ripristinavano vecchi atteggiamenti classici o romantici. Vero è che il culto del « fatto » procacciava anche l'oblio della necessità di passare alla « sintesi », o i pretesti per rimandarla ad altro tempo.

Il *psicologismo*, o « estetica psicologica », sorto dallo sviluppo della psicologia empirica e sperimentale, si propose più seriamente di definire l'essenza dell'arte in nuova maniera, fondandosi sullo studio della psiche dell'artista: e così per l'essenza e le leggi del gusto. Di questo studio i dati di fatto cari al positivismo e allo storicismo, ma accuratamente sceverati e vagliati, costituiscono semplice-

mente il punto di partenza, che deve essere integrato dall'introspezione e dall'esperienza. Si venne per tal modo, e si continua ancora in Francia in Germania in Inghilterra, a considerare di preferenza la genesi dell'arte e del gusto dal sentimento, o da determinate forme di esso: ma non a superare questa fondamentale difficoltà, come mai il sentimento ora si trasformi in valore estetico e ora non si trasformi, e cioè che cosa distingua propriamente il sentimento estetico dai sentimenti di natura affettiva e pratica. Si cercò, per esempio, la distinzione nel disinteresse proprio dell'attività artistica: o nella simpatia con l'oggetto della rappresentazione: ma disinteresse e simpatia non sono caratteri estetici, bensì, e pur sempre, affettivi e pratici.

Il *verismo*, il *realismo*, il *naturalismo*, secondo i quali si orientò la letteratura romanzesca, drammatica e satirica nella seconda metà dell'Ottocento (in Francia, dal Flaubert allo Zola e dai Goncourt al Daudet, e in Italia col De Marchi il Verga il Capuana lo Stecchetti), ebbero valore piuttosto come movimenti artistici che per le teorie da essi affermate: le quali ritornano tutte a dire, in sostanza, che l'arte deve rappresentare la realtà, la verità della vita, deve essere « naturale » e non « convenzionale », rigettando ogni orpello e artificio per tormentarsi nella ricerca di contenuti concreti. In pratica si trattò, com'era da aspettarsi, di una « realtà » e di una « verità » tutt'altro che obbiettivamente rispecchiata, ma piuttosto vista secondo peculiari interessi e tendenze a presentare casi, ambienti, stati d'animo e di passione crudamente immersi nel vizio, nella stupidità, nella miseria, anziché idealizzati e perfetti. E ciò in relazione allo spirito di riforma o di rivoluzione sociale, di protesta contro le oppressioni e le depravazioni della civiltà

moderna, di fredda o appassionata osservazione degli aspetti piú torbidi della vita, — spirito assai diffuso in quel tempo.

Il *simbolismo*, dominante invece nella letteratura poetica francese dell'ultimo cinquantennio e a cui aderirono in Italia, ma non decisamente, il Graf, il Pascoli e Giulio Orsini (D. Guoli), concepisce l'arte e la vita come intessute di « simboli », vale a dire di misteriosi richiami a una realtà invisibile, a significati e valori ascosi nel segreto della natura, e di cui non ci giungono per bocca del poeta se non lontani echi e confuse corrispondenze. E in quanto reazione alle correnti realistiche, tende a idealizzare nuovamente il contenuto dell'arte, a sostituire il bisogno della precisione e della concretezza con la passione del sogno e del mistero. Espressione anch'esso di un importante atteggiamento artistico, con le sue formulazioni teoriche il simbolismo ricade nel moralismo e nell'intellettualismo classico, o nel sentimentalismo preromantico.

L'*estetismo*, tra noi esaltato dal D'Annunzio e dai dannunziani, rinnovò l'affermazione dell'« arte per l'arte », del culto per la bellezza pura, della conseguente necessità di paganeggiare per essere artisti veri e schietti. Considerò l'artista come l'uomo giunto al massimo grado di potenza (il « superuomo » del Nietzsche), signore del mondo e della vita, superiore ad ogni valutazione fondata sulla verità e sulla moralità: cercò di elevare sopra ad ogni altro criterio le categorie estetiche e di fondare sopra di esse una nuova intuizione della realtà. Ma in questo, come nei precedenti indirizzi, noi vediamo ancora scambiata la formulazione delle tendenze di una corrente poetica particolare per la definizione universale dell'essenza dell'arte.

2. *L'estetica del Croce*. — A sgombrare il terreno da

tali ed altri consimili fraintendimenti, a ripristinare i termini filosofici del problema (poiché anche in estetica filosofare è necessario) venne con impeto vigoroso la nuova dottrina crociana. Dopo aver seguito da giovane la scuola storico-filologica, già nel 1894 Benedetto Croce traeva dalla meditazione delle opere del De Sanctis gli argomenti per confutare l'imperfetta ed erronea concezione della critica letteraria propria di quella scuola stessa: e l'anno prima, trattando dei rapporti tra storia ed arte, aveva chiarito doversi l'arte intendere come spontanea e libera rappresentazione del bello (v. i *Primi saggi*). Dedicatosi a studiare la storia dell'estetica, e in particolare le teorie secentesche sul gusto e le dottrine vichiane, egli fu tratto a discernere i molti errori in cui le concezioni dell'arte s'erano incagliate e la possibilità di prendere una via migliore con la guida del Vico e del De Sanctis. Sicché nella primavera del 1900 poteva leggere in alcune sedute dell'Accademia Pontaniana di Napoli le sue *Tesi fondamentali di Estetica*, che, rifuse e unite a una vasta esposizione storica, formarono l'anno successivo il volume dell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*; libro di importanza capitale per la cultura contemporanea, soprattutto nelle sue parti negative e critiche, poiché gli elementi positivi della dottrina vi sono ancora in forma germinale ed incerta. Ma la fecondità e il valore di questi elementi positivi non mancarono di chiarirsi a poco a poco, attraverso le altre opere (*Logica*, 1905-08; *Filosofia dell'azione Pratica*, 1907-08; *Teoria e storia della Storiografia* 1914-17) che con quella costituiscono la *Filosofia dello Spirito*: e più si chiarirono per i nuovi sviluppi contenuti nella memoria su *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* (1908), nel *Breviario di Estetica* (1912) e in una serie

di scritti minori, critici e polemici, che si trovano raccolti nei *Problemi di Estetica* (1909) e nei *Nuovi Saggi di Estetica* (1920). Anche l'attività del Croce come critico letterario, svolta dal 1903 a oggi sulla sua rivista « La Critica », ha giovato assai a precisare il suo pensiero su molti e singoli argomenti teorici.

Questo pensiero, nella sua forma compiuta e secondo la piú retta interpretazione, si può riassumere come segue. L'arte, per essere intesa nella sua verace natura, deve essere concepita non come suprema ed unica perfezione dello spirito, né come ancella di altre perfezioni, ma come un momento o grado della vita spirituale. Lo spirito, in cui il Croce risolve idealisticamente tutta la realtà, è infatti uno e coerente a sé stesso attraverso le sue molteplici manifestazioni: ma non può divenire né vivere concretamente senza articolarsi in forme e attività distinte, che sono le une teoretiche, e cioè fantasia e intelletto, donde si generano l'arte e la filosofia, — le altre pratiche, e cioè l'azione utilitaria e l'azione morale. In relazione a queste forme si hanno artisti e pensatori, uomini dediti al lavoro, al guadagno e alla potenza, ovvero intesi a vivere secondo un alto ideale: e si hanno le opere d'arte e di poesia, i sistemi filosofici, la vita economica ed etica dell'umanità. Ma non si deve pensare a forme diverse e disgiunte, bensí a momenti della stessa vita di cui predomina ora l'uno ora l'altro, ma tutti sono sempre presenti. Idealmente, lo spirito passa dall'arte alla conoscenza riflessa, dall'attività economica alla coscienza morale, dalla teoria alla pratica e viceversa, in un perpetuo circolo di distinzioni: ma nel tempo e nell'esperienza i distinti sono una sola realtà, per quanto variamente articolata, perché sono, appunto, distinzioni e gradi di una profonda unità.

L'arte è pertanto attività teoretica, forma di conoscenza: ma conoscenza fantastica e non intellettuale, tale che precede idealmente il pensiero riflesso, e non gli si oppone né lo supera, ma semplicemente lo ignora: alogica e non logica (e tanto meno illogica). Come tutte le attività dello spirito essa opera per una sintesi a priori: ossia unificando in una forma propria una materia di per sé stessa artisticamente amorfa, ma con sì intima fusione che forma e materia costituiscono una realtà sola, un tutto organico, in cui la forma è forma di quella materia e la materia è diventata contenuto di quella forma, perdendo ogni attributo autonomo che ipoteticamente e per astrazione le si possa assegnare. Questa realtà organica è l'*intuizione*; un grido di dolore, uno sprazzo di cielo, una melodia, un ritmo: quella che si è tradizionalmente chiamata la "visione" o l'« ispirazione » dell'artista, e che è semplicemente in lui più vivace e possente che negli altri uomini, posto che tutti fantasticano e tutti quindi hanno intuizioni. I caratteri dell'intuizione sono questi: *concretezza* e *semoenza fantastica*; *autonomia* da qualsiasi criterio logico o pratico; *liricità*, e cioè intima connessione con la soggettività dell'artista; *individualità*, tanto nei riguardi dell'artista stesso quanto nei riguardi delle altre intuizioni. E inoltre ogni intuizione è nello stesso tempo *espressione* di uno stato d'animo, di una "impressione": è, senz'altro, linguaggio (pittorico o plastico, parlato o scritto). Esistono infatti impressioni inesprese, che cioè non sono ancora o non sono riuscite ad essere assorbite nella fantasia: ma l'intuizione è sempre in qualche modo espressione, perché essa dà appunto forma e definizione armonica a qualche cosa che prima era oscuro o ineffabile.

Cade così ogni argomento per intendere il linguaggio come un mezzo pratico di comunicazione o come segno di un contenuto esclusivamente intellettuale: questo è il linguaggio astrattamente considerato nelle grammatiche e nei vocabolari, ma non il linguaggio vivo in cui ogni momento lo spirito intuisce ed esprime sé stesso. Bisogna intendere la parola nella sua continua formazione, diversa ogni volta nel tono nella sfumatura nel significato, individuale, sempre e soggettiva: perché tale soltanto è la parola concreta con cui parliamo e in cui si manifesta la poesia. La parola della grammatica è la parola scritta, cioè fissata e generalizzata in modo da servire come espediente tecnico: come i mezzi materiali della tecnica figurativa, che rappresentano soltanto il tramite per cui l'artista partecipa altrui la propria creazione.

Da queste premesse discende l'esclusione dal campo dell'estetica di una serie di problemi e di concetti errati. Prima di tutto, l'intuizione dell'artista e quelle di cui s'intesse l'esperienza d'ogni uomo sono della stessa natura: il *genio* come attributo misterioso e soprannaturale, qualitativamente diverso dalle attività della coscienza normale, non esiste. E se esistesse, non potrebbe venire inteso. Ma la genialità si riduce a una maggiore intensità della sintesi fantastica, a una coerenza e concretezza più grande della visione intuitiva. In secondo luogo, la subordinazione dell'arte ad altre attività dello spirito (pensiero, sentimento, moralità) è possibile solo in quanto si dimentichi o s'ignori la loro reciproca distinzione; come tale, l'arte si muove in un mondo tutto proprio, dove ogni altra esigenza, che non sia estetica è imperiosamente soffocata o subordinata; e l'arte che per contro pare asservita al pensiero o alla mo-

ralità non è piú arte, bensí intuizione già passata e « fatta », che diventa materia di una forma superiore.

Infine, tutte le arbitrarie determinazioni delle forme retoriche, dei generi letterari e artistici, dei concetti estetici (bello, sublime; brutto, orrido; tragico, comico, ecc.; tutte le inveterate concezioni del bello di natura o ideale, dell'arte imitatrice della realtà o educatrice dello spirito, dei cánoni obbiettivi di bellezza per le arti figurative: cadono definitivamente di fronte al nuovo concetto dell'intuizione, che è sempre libera, nuova e originale, — che è sempre individuale ed autonoma. Allo stesso modo, secondo il Croce, non c'è da far distinzione tra le varie arti, per quel che riguarda la loro intima formazione e affermazione: si distinguono soltanto per i diversi aspetti e mezzi tecnici della loro espressione, ma la natura e la legge loro è unica. Tutti questi preconcetti, o pseudoconcetti, tradizionali non sono tuttavia assolutamente privi di valore, ma questo valore è soltanto pratico e non estetico. Giovano, cioè, i generi letterari e artistici a classificare e riordinare una vasta serie di opere d'arte; giovano le categorie retoriche per trasformare la parola in mezzo di convinzione e di persuasione, in espressione oratoria (che non arte, ma azione). E così l'arte imitatrice o educatrice può ammettersi come tipo e norma delle imitazioni e delle esposizioni didattiche: il bello di natura come indice di valori non artistici ma fisici e fisiologici. L'errore sta nello scambiare principi pratici, quali essi sono, per principi teoretici, e ricavarne delle dottrine e regole per l'arte in sé e per sé considerata.

Questa, del resto, non patisce limitazioni né regole senza perdere per ciò stesso della sua dignità e del suo valore. Come attività spirituale essa crea, opera, produce: non si

riferisce ad alcun dato preesistente. La bellezza delle sue sue creazioni non è altro se non la potenza e l'armonia della espressione: e il valore dell'opera d'arte è una cosa sola con l'intensa coerenza della visione da cui essa scaturisce. Quando la fantasia non riesce ad affermarsi totalmente, a costruire da sé tutto il suo mondo, a dominare senza residuo la sua materia, allora l'opera non è più « bella », ma decade verso il « brutto », ossia verso l'incoerenza e la disarmonia, e lascia intravedere artifici e suture, imparatici e derivazioni, imitazioni e intenti pratici. Sicché le teorie intellettualistiche e moralistiche dell'arte sono, piuttosto, teorie dell'arte mancata o infelice-mente riuscita.

Non bisogna per altro credere che in conseguenza della dottrina crociana l'intuizione dell'artista si debba scindere da tutto il resto della realtà e ridurre a qualche cosa di chiuso in sé e rigidamente definito. Essa è, in primo luogo, mobile e attiva, e la sua unità rappresenta la sintesi di un contenuto quanto mai vario e ricco, *sub specie phantasiae*: in secondo luogo, come intuizione « lirica » riflette tutta la personalità poetica dell'artista, tutta la sua profonda soggettività; e poiché egli nel creare si eleva e si sublima al culmine della vita, assumendo nella propria individualità un valore universale, — è anche intuizione « cosmica », espressione estetica del mondo. Da ultimo, non si trascuri che, secondo s'è detto qui sopra, nella realtà concreta dello spirito s'intersecano e s'intrecciano tutte le sue attività e tutti i suoi valori, e che pertanto l'opera d'arte quale ce la troviamo innanzi, fuori dell'operare che l'ha creata, di tutte le attività e di tutti i valori reca con sé necessariamente qualche segno e qualche traccia: ma soltanto nella sua superficie.

3. *Svolgimento delle idee crociane nella critica letteraria e artistica.* — Come non c'è differenza sostanziale tra la fantasia di tutti e il genio dell'artista, così anche tra il gusto e la critica il divario è solo d'intensità: la critica d'arte non essendo altro se non il gusto riflesso e potenziato. Ora il gusto opera appunto in forza dell'identità di natura tra 'l poeta e il lettore, tra il musico e l'auditore, e via dicendo: parte dalla comunicazione estrinseca che dell'opera creata ci offre l'artista, e su questa base gradatamente procede a ricostruire e a comprendere l'opera stessa nella sua spirituale e intrinseca organicità; sì che se l'arte è fantasia produttiva, il gusto è fantasia riproduttiva, che abdica cioè alla sua originalità per aderire al fascino di una più potente originalità altrui. Ma se in questa adesione il gusto riconosce l'universalità della creazione artistica e del suo valore, l'adesione non è mai così radicale che non vi si conservi qualche aspetto soggettivo e individuale: e anche al giudizio di gusto compete in qualche misura una dignità artistica propria, non essendo possibili nella vita dello spirito meccaniche ripetizioni, ma solo accostamenti e approssimazioni. Così è sempre approssimativa la fedeltà del traduttore, che dall'intelligenza dell'opera d'arte vuol giungere a presentarla in altra forma linguistica, diversa da quella che ebbe nel nascere; posto che la forma non è indifferente al contenuto né l'espressione è scindibile dall'intuizione, la nuova forma ed espressione data nel tradurre implica una trasformazione dello stesso contenuto, e cioè una nuova opera non uguale ma soltanto simile all'opera tradotta. Non diversamente procedono le cose per quelle specie di « traduzioni » che sono l'esposizione e l'interpretazione, la lettura e la recitazione, e ancora la

descrizione di un quadro e l'esecuzione di uno spartito: universalità e individualità vi si congiungono e insieme si limitano reciprocamente, come in ogni altra sfera della vita umana.

Dato questo concetto del gusto e delle attività che immediatamente gli si connettono, la critica letteraria e artistica non potrà a meno di seguire la medesima legge. Vale a dire che la sua essenza e il suo valore risiedono nell'atto per cui si arriva a ricreare l'opera criticata e scorgerne così l'intima testura: e insomma, in un giudizio di gusto. Ma, riflesso qual è e potenziato da una superiore intelligenza e preparazione, tale giudizio non dá qui soltanto il « gusto », bensì fornisce insieme la « critica »: ossia scevera il bello dal brutto, quel che è riuscito da quel che è mancato, e vuol poi chiarire le ragioni delle brutture e dei mancamenti, nel mentre che illustra con commossa simpatia le bellezze dell'intuizione giunta a maturità e le armonie dell'espressione trionfante. Fuori di questa discriminazione di valori artistici non c'è critica d'arte, ma solo preparazione alla critica: perché la critica che non è estetica non è critica, e si riduce a un dissodamento superficiale del terreno. Il Croce accetta e chiarisce in proposito la teoria del De Sanctis sulla necessità di guardare alla realtà viva dell'arte senza obliarla mai, e sul valore relativo ed estrinseco delle indagini storiche, biografiche, erudite per la critica letteraria e artistica. Si era tentato di difenderne l'importanza attribuendo loro il compito di inquadrare la critica delle singole opere nella complessa vita della storia: ma, osserva il Croce, l'unica storia possibile delle opere d'arte è quella già implicita nella critica di esse. Storia infatti è rappresentazione di una realtà intuita e giudicata secondo il suo

intrinseco valore: la storia dell'arte e della poesia sarà quindi rappresentazione della realtà artistica penetrata dal gusto e valutata alla luce di quei concetti che la scienza estetica elabora e la critica procede ad applicare. Ma che cosa è la critica di cui parliamo se non questa medesima storia?

Vero è che la storia sembra avere in proprio la ricostruzione di un progresso e di uno sviluppo trascendente le singole opere e i singoli individui: ricostruzione che la critica di per sé stessa non fa. Lo stesso De Sanctis, trascorrendo dalla personalità poetica alla personalità pratica degli artisti e da questa alla loro connessione con l'epoca in cui vissero, svolse la storia della letteratura italiana, come abbiamo visto, sotto specie di storia dello spirito nazionale e del suo progressivo incremento. Al che il Croce oppone che ciò si può fare benissimo, ma solo in quanto si sostituiscono appunto alla personalità poetica dell'artista e all'individualità estetica delle opere sue la personalità pratica e l'individualità storica a cui esse rimandano come a precedente remoto: allora potremo parlare di sviluppo e di progresso, ma avremo anche abbassato l'arte a elemento e momento di una storia non artistica, bensì pratica, politica o filosofica. Allo stesso modo la così detta storia della « letteratura » e la consueta storia delle arti figurative non è storia artistica, ma storia dell'ambiente, delle scuole, delle persone, della tecnica poetica o figurativa e dei casi esteriori della poesia e dell'arte, nella quale stanno sporadicamente incastonate le esegesi critiche delle opere. Non si nega che tali storie e tali cronache siano utili, e anzi necessarie, per la preparazione della storia artistica: tanto meno si nega che valgano come storie di quella realtà che effetti-

vamente ricostruiscono. Ma la storia artistica è altra cosa: è critica estetica dell'arte, vista nella sua autonomia, dove il progresso e lo sviluppo sono soltanto nell'ambito di ciascuna opera o nel perfezionarsi della capacità creativa di ciascun artista, e dove il procedere da una individualità all'altra, o da un centro di produzione originale all'altro, coincide perfettamente con la individualità e la concretezza della fantasia. madre di questo mondo in cui lo storico si muove contemplando e giudicando.

4. *Consensi al Croce, e dissensi, nella critica contemporanea.*

— Il valore delle dottrine crociane ebbe la sua immediata dimostrazione nel pullulare di correnti critiche ad esse affini nei primi anni di questo secolo, e nel soffio di vita nuova che invase e agitò la cultura italiana attraendola nell'ambito del Croce indicato. Le riviste fiorentine « Il Leonardo » e « La Voce », il cenacolo di critici che si formò loro intorno (Papini, Prezzolini, Borgese, Cecchi, Gargiulo); la preoccupazione di filosofare e di estetizzare che invase gli studiosi; lo stesso troppo frettoloso abbandono, da parte dei giovani, delle ricerche erudite: tanto basta a provare un influsso ormai innegabile e che è venuto sempre più progredendo e allargandosi.

Ma non bisogna credere che questo influsso del Croce abbia impresso alla critica contemporanea uno schema costante e l'abbia quasi trasferita dalle scuole vecchie a una nuova: il crocianesimo ha palesato una fecondità ben più profonda, in quanto esso, pur trasfondendosi nelle intime trame di una coscienza critica diffusa e attiva, non trovava né formava ossequenti discepoli, ma liberi e spesso ribelli seguaci. Il consenso culturale all'estetica crociana fu, del resto, molto più grande per la sua parte negativa che non

per il suo aspetto positivo, il quale si presentava per giunta debole e imperfetto ancora nella prima forma della dottrina e di fronte alle esigenze del romanticismo rinascendo con le teorie pragmatistiche e con la filosofia del Bergson. A quel consenso si uniscono pertanto molti e notevoli dissensi, a parte le ostilità dei sostenitori di altri indirizzi dal Croce criticati o negati.

I difetti dell'estetica crociana venuti alla luce in tal modo non erano tuttavia gravi nè compromettenti. Si rilevò, e ancora si rileva, la soverchia e quasi meccanica semplicità con cui il Croce voleva staccare nell'opera d'arte ciò che è arte da quel che non è arte, la poesia dalla non poesia: mentre si tratta sempre, dal più al meno, di un tutto organico. E si dispreggiò, romanticamente, il carattere troppo geometrico e definito, troppo limpido e chiaro, dell'« intuizione » crociana: quando era risaputo che l'arte è tormento, passione, e simili. Ma, da un lato, in tutti questi appunti si dimenticava il valore puramente ideale delle « distinzioni », e il significato trascendentale dell'« intuizione » stessa, e il suo carattere di « attività »; dall'altro si trascurava che l'arte, come conoscenza e non azione, doveva necessariamente dominare e purificare il mondo pratico delle passioni nella serenità lirica della contemplazione. E' certo che a tali critiche offriva appiglio soprattutto la personalità stessa del Croce, incline per sua natura e per suo deciso atteggiamento alla chiarezza e all'equilibrio del pensiero, e talora pronta ad accentuare, per amor di contrasto, oltre misura questa chiarezza e questo equilibrio. Ed è anche fuor di discussione che da principio il Croce non distingueva abbastanza, né in teoria né in pratica, il valore ideale dell'intuizione dalla sua realtà concreta, e

nemmeno li unificava esplicitamente: ma piuttosto passava senza difficoltà dall'uno all'altra, e viceversa. Così le accuse di aver ignorato o negato la genesi progressiva dell'intuizione, e di averla presentata come alquanto di immediato, che sorga d'improvviso con tutti i suoi attributi già perfetti e la sua espressione già definita, ebbero fondamento solo nell'intensità polemica con cui il Croce aveva affermato la potenza creativa ed espressiva della fantasia. Rettamente inteso, il concetto crociano dell'intuizione implica appunto che essa lampeggi d'un subito (come è proprio dell'intuito), ma in germe e in embrione, destinata a svilupparsi e chiarirsi via via, quasi crescendo su sé stessa: e che l'intuizione sia sempre espressione, sì, ma non, evidentemente, di primo acchito quella stessa che sarà diventando opera d'arte. L'intuizione è e « si fa » ad un tempo espressione, è e « si fa » creazione artistica.

Più addentro si sono spinte le discussioni sulla tecnica e la grammatica. Tecnica figurativa e forma grammaticale della parola erano infatti definite dal Croce come i mezzi esteriori della comunicazione, come il tramite convenzionale oer cui l'artista chiama gli altri a partecidare della sua creazione: sì che per intender quest'ultima bisogna saltare di là del velame fisico di cui tali mezzi la cingono. L'opera d'arte sarebbe, in questo modo, pressoché indipendente dalla sua espressione materiale nel quadro, nel marmo, nel libro. Anche qui il Croce reagiva contro l'esagerata importanza assegnata dal tecnicismo a questo aspetto dell'opera d'arte: ma i suoi critici avevano ben ragione, come egli stesso è venuto riconoscendo più tardi, ad affermare che invece l'opera d'arte non è compiuta se non quando è giunta alla sua concretazione nel figurato nello scolpito

nello scritto, e che la sua espressione : fisica » è parte integrante e inscindibile della concezione artistica. Ci sono intuizioni-espressioni che non arrivano a chiudere in tal modo il loro ciclo, ma sono appunto quelle che restano imperfette o mancate; e se c'è, in generale, un momento della concezione in cui essa non è ancora comunicata (quel momento che si è tradizionalmente chiamato ispirazione o idea), anche in esso è già implicita e alberggiante la forma della comunicazione stessa. Onde nemmeno è da accettarsi che la differenza tra le varie arti sia nella « scelta » di mezzi diversi per la comunicazione dopo che l'opera è ormai intuita e formata nello spirito: la scelta del colore, della linea, del volume plastico, del suono o della parola è già nell'intuizione-espressione, e fa tutt'uno con questa e con questa si sviluppa e si determina. Anche la tecnica è soggettiva, individuale, spirituale: e non operazione meccanica.

Difficoltà e problemi di questo genere non potevano scuotere le solide premesse dell'estetica crociana, ma solo incitarne e favorirne lo svolgimento in quella forma più positiva e sicura che abbiamo esposto. Al che il Croce è venuto provvedendo non solo attraverso gli scritti teorici in cui ha esposto man mano le sue successive meditazioni sul problema dell'arte, ma anche nel corso della sua attività di critico letterario; studiando prima (1903-1914) in una lunga serie di saggi la letteratura italiana dalla seconda metà del secolo XIV ai nostri giorni, poi affrontando le maggiori personalità critiche del Goethe, dell'Ariosto, dello Shakespeare e del Corneille, e da ultimo esaminando il valore delle principali figure della letteratura italiana ed europea nella prima metà dell'Ottocento. E' appunto principio del Croce che la teoria filosofica deve nutrirsi dei

problemi nascenti dall'esperienza dello storico, alla quale essa porge i cánoni e i metodi: e in pratica egli ha mostrato la validità di questo principio, raggiungendo in taluni suoi saggi critici la migliore espressione della sua dottrina. Per le sue doti di equilibrio di finezza di riflessione questa critica letteraria crociana merita ormai di essere posta accanto a quella del De Sanctis; sebbene non manchino nemmeno ad essa i suoi limiti, in quanto il Croce non ad ogni poeta si è accostato congenialmente, e talora è proceduto con soverchia rigidità nella distruzione o nella critica di alcuni idoli fanaticamente venerati. Tuttavia non si dovrebbe dimenticare che il critico ha, e deve avere, una sua personalità, a cui non tutto il mondo dell'arte riesce accettabile, ma solo quel complesso di valori artistici che corrisponde alle sue esigenze spirituali. Quanto più grande la personalità, tanto più vasto è l'ambito dove essa penetra: ma il critico che approva tutto e tutto apprezza, non è più critico ma servo delle opinioni dominanti o privo di una valida individualità. In ogni modo, dalle orme del Croce si è sviluppata per varie vie una nuova e trionfante tendenza del gusto letterario, che prende appunto il nome di « critica estetica » e cerca di penetrare nelle opere d'arte fino alla loro realtà e vivacità fantastica, rimossa ogni considerazione di natura estrinseca. Il quale indirizzo coincide con le tendenze della letteratura contemporanea in Italia, riassumibili in un neo-classicismo e in un neo-romanticismo spinti tormentosamente agli estremi: dove, se per avventura la capacità produttiva è assai scarsa, il tormento stesso che la indebolisce affina e purifica il gusto.

5. *Il futurismo, l'espressionismo, e affini. Nuove correnti e nuove esigenze nell'estetica italiana contemporanea.* — Ma dopo

il crocianesimo, e in mezzo alla sua varia diffusione ed elaborazione, si sono anche avuti nell'ultimo ventennio nuovi movimenti intesi a progredire ulteriormente nell'intelligenza dell'arte: sebbene tra tutti non siano riusciti ancora a spostare la visuale crociana, ma solo a indicarne le difficoltà e le possibili integrazioni. Le stesse tendenze rivoluzionarie, che hanno protestato di aborreire dall'estetica del Croce, rivelano con questa una parentela innegabile.

Il *futurismo*, promosso da F. T. Marinetti, Boccioni, Carrà, Soffici, si è fatto forte di una assoluta e radicale insofferenza di tutti i valori e principi tradizionali (propri del « passatismo ») e della necessità di concepire forme e contenuti d'arte affatto nuovi, quasi anticipanti o precorrenti il futuro, anche nei minimi particolari espressivi. Alla regolarità della grammatica e dello stile, all'equilibrio della tecnica figurativa e musicale si son voluti sostituire parole, colori, linee, suoni « in libertà », ossia caoticamente spediti e turbinanti nello sforzo di esprimere una impressione non meno caotica e confusa, libera da qualsiasi legge o criterio riflessivo, ma tendente ad afferrare una realtà fatta di movimento, di velocità, di rumore, di toni stridenti e abbaglianti: quel tipo di realtà che si vuole attribuire alla civiltà contemporanea. Il futurismo si riduce dunque in teoria a un misto di crocianesimo e di simbolismo (e in taluni simbolisti ebbe difatti dei precursori), trascinati a furia nella esaltazione della potenza umana venuta in favore auspice il Nietzsche; e in pratica a una specie di scapigliata reazione romantica, a tutte le convenzioni, che ha finito per ripiegare nella peggior convenzione, in quella cioè del disordine.

L'*espressionismo* (diffuso particolarmente nella pittura e

nella musica contemporanea) che considera l'espressione artistica come pura e semplice estrinsecazione di stati d'animo vaghi e indistinti, senza alcun aspetto obbiettivo; la nota teoria pascoliana del « fanciullino » latente nell'uomo, al cui ingenuo risveglio di tratto in tratto si dovrebbe l'espandersi della poesia in tutta semplicità e candore; la tesi della « frammentarietà » lirica dell'arte, secondo la quale non spetterebbe valore estetico se non a intuizioni momentanee e isolate, uniche aventi significato espressivo nell'artificiosa cornice delle opere d'arte; tutte queste altre dottrine ci riconducono del pari, direttamente o indirettamente, al problema crociano. L'espressionismo e il frammentarismo non fanno altro infatti che prendere una parte dei caratteri dell'« intuizione » per il tutto: il primo intende alla soggettività e dimentica la concretezza, il secondo si appiglia all'individualità e trascura l'organicità. Il Pascoli poi si riattacca al Vico, che pur lui faceva coincidere la fantasia con la fanciullezza e la barbarica semplicità dello spirito: ma dove il Vico additava un grado dello sviluppo spirituale, che ogni volta risorge e poi si risolve nei gradi superiori (e dove il Croce scorge, allo stesso modo, un momento dialettico), il Pascoli vuol fissare uno stadio primordiale della coscienza che rimarrebbe non evoluto e intatto, pur tra l'evolversi di altre e più complesse attività.

A criticare il Croce più a fondo si sono volti negli ultimi anni gli idealisti, discutendo le premesse speculative della sua teoria. Il Gentile, che nel suo « attualismo » ha fatto valere con rigorosa intransigenza il concetto dell'unità dello spirito, vivente e agente sempre come atto di pensiero, nega che l'arte si possa « distinguere » dalle

altre attività, e che in generale si possano essere gradi « distinti » in regime di reciproca autonomia. La dialettica dello spirito non può procedere se non per opposti, unificati senza tregua in una sintesi, che sola è reale: e procede invero sintetizzando soggetto e oggetto nell'unità dell'autocoscienza. In tal processo l'arte rappresenta il momento soggettivo della coscienza, come la religione il momento oggettivo: in quella l'« io » è tutto pieno di sé stesso, in questa è prono ad adorare alcunché di diverso da sé (l'oggetto). Ma l'unità e la realtà di entrambe è nella riflessione autocosciente, nella filosofia: e in fondo a questa bisogna scoprirle, dedite come sono a passare l'una nell'altra e a postulare la propria integrazione. Ora, nel concetto del Gentile non sarà difficile ravvisare la teoria dello Hegel, purificata e perfezionata: ma esso conduce ben più dirittamente di questa a negare all'arte ogni valore autonomo, e per giunta a ravvisarla in qualsiasi atto dello spirito, che è sempre, in qualche modo, soggettività. Ma se tutto è arte, niente è arte: e l'affermazione dell'unità non compensa il sacrificio della distinzione. Risorge, dalla corrente gentiliana, il pericolo di fraintendere la conoscenza estetica come una forma subordinata e imperfetta di conoscenza intellettuale.

Attualistica è pure la tesi del De Ruggiero che arte e critica coincidano perfettamente nell'essenza loro, né l'una sia mai senza dell'altra: posto che anche l'artista riflette nella elaborazione dell'opera, e che lo spirito è sempre autocoscienza in ogni sua manifestazione. Da questo punto di vista, anzi, la differenza tra l'arte e le altre forme spirituali sarebbe soltanto empirica e relativa: e si va incontro allo stesso errore. Inversamente il Cesareo ha assegnato

alla sola attività artistica il valore di assoluta creazione, e ridotto la conoscenza intellettuale e la volontà a un livello inferiore a quello della fantasia, non scorgendo in esse che l'apprensione della realtà esterna e la reazione che ci spinge ad agire in questa realtà già data. Ma in quanto teorica dell'arte, l'estetica del Cesareo non si vede in che cosa differisca da quella del Croce, se non per un maggiore impeto romantico: la differenza è solo nella svalutazione extraestetica delle altre attività, di fronte alla quale resta da discutere se essa non finisca per nuocere alla stessa esaltata fantasia, o almeno per farla diventare sul serio una specie di miracolo continuo, in tanta iattura delle sue sorelle.

Una posizione personale, ricongiungibile all'estetica metafisica del Romanticismo, ha assunto in questi ultimi anni Adriano Tilgher, dedicatosi particolarmente alla critica drammatica. Di fronte all'estetica dell'*attivismo* (e cioè alla concezione dell'arte come pura attività fantastica) egli vuole rinnovare l'esigenza di una valutazione del contenuto dell'opera d'arte: in quanto essa rappresenta una intuizione del mondo, un tentativo di accostarsi alle profondità inaccessibili della vita spirituale, un colpo di sonda, per così dire, nei segreti della realtà. Da questo punto di vista il valore dell'opera d'arte è dato nella sua « originalità », ossia nella misura in cui essa istituisce un *nuovo* centro di vita e presenta un *nuovo* mondo intuitivo. Ma questa vita e questo mondo che l'arte ci fa conoscere non sono, come la vita e il mondo dell'esperienza e della scienza, inquadrati nella razionalità dell'intelletto: sono, invece, manifestazioni dell'« irrazionale », in cui risiede secondo il Tilgher l'essenza misteriosa della realtà e della storia. E l'artista ritorna ad

essere, come l'antico vate, un rivelatore di misteri, un iniziatore dei profani, se non al segreto dell'universo, certo al segreto e ai valori reconditi dell'epoca sua.

Il carattere « alogico » dell'arte affermato dal Croce diventa così addirittura « irrazionale » rispetto al suo contenuto; e anche, per altri critici, rispetto alla sua forma; cioè non più distinto da ogni esigenza intellettuale, ma opposto senz'altro, o trascendente, alla ragione, e alieno da qualsiasi razionalità spirituale. Su questa linea si arriva alla « scepsti estetica » del Rensi, il cui scetticismo esclude che sia possibile alcuna universalità nei giudizi di gusto, e negando alla sintesi a priori estetica il valore di un atto assoluto, la vuole invece chiusa nell'ambito della più ineluttabile relatività. Assai vivacemente e in forma paradossale egli ha riaffermato la capricciosa e arbitraria natura del gusto e della fantasia, che non permette alcun accordo tra le coscienze né alcuna valida comunicazione: e il diritto dell'individuo a giudicare a sua posta, dato che non esistono in questo o in altri campi criteri universali. Effettivamente la critica del Rensi risolveva il problema dell'universalità del giudizio di gusto e dei valori estetici, che è ben lungi dall'essere esaurito: ma anch'essa accetta, in fondo, il carattere lirico-soggettivo dell'arte, anzi reca nuovi argomenti per rafforzarne, se non altro, la stretta individualità.

Tra queste varie antitesi ed esigenze l'estetica contemporanea, giunta in Italia a un grado di chiarezza e di sviluppo per avventura più alto che altrove, mostra di pretendere a una nuova sintesi in cui si rigeneri la tradizione. In generale si sente da più parti la necessità di valutare ancora molte delle teorie cadute sotto la riforma crociana, per riguadagnare quel che vi era di buono, poco o molto

che fosse: e, per esempio, di non dimenticare piú le giuste esigenze della critica storica e filologica, ora che siamo in grado di evitarne gli errori. Cultura ed erudizione non fanno critica estetica, ma nutrono ed esercitano chi vi si appresta: né l'esteticità della critica scusa gli equivoci e le inesattezze nel loro campo. Si avverte egualmente con una certa intensità l'importanza delle questioni sulla tecnica e sul linguaggio; e l'opportunità di non disconoscere nella vita concreta dell'arte un posto subordinato a quegli elementi intellettivi e pratici ch'essa deve inevitabilmente assorbire; e la possibilità di una nuova storiografia e critica, né così estrinsecamente intessuta come quella di una volta, né così strettamente monografica come la vuole il Croce. Ma poiché al compito dello storico non si connette di necessità quello del profeta, questa storia qui s'interrompe, lasciando aperta la strada alla buona volontà dell'avvenire.

NOTA AL CAPO X.

1) *Positivisti, e psicologisti*: G. TREZZA, *La critica moderna* (Firenze, 1874) e *Nuovi studi critici* (Verona, 1881); N. GALLO, *La scienza dell'arte* (Torino, 1887); L. AMBROSI, *Saggio sull'immaginazione* (Roma, 1892); M. PILO, *Estetica* (Milano, 1894); P. TROIANO, *I sentimenti estetici* (Napoli, 1895); G. FANCIULLI, *La coscienza estetica* (Torino, Bocca, 1905). — Si vedano poi le raccolte della « Rivista di filosofia » e della « Riv. italiana di Filosofia » avanti il 1900.

2) *Correnti realistiche*: L. CAPUANA, *Studi sulla letteratura contemporanea* (2 voll., Milano-Catania, 1879-82) e *Gli « ismi » contemporanei* (Catania, 1898); G. D'ANNUNZIO, prefazione al *Giovanni Episcopo*; A. FUSCO, *La teoria dell'arte in Gustavo Flaubert* (Napoli 1907); la silloge *Alla ricerca della verecondia*, polemiche dannunziane di CHIARINI, LODI, PANZACCHI, NENCIONI (Napoli, Perrella, 1915); A. PELLIZZARI, *Il pensiero e l'arté di Luigi Capuana* (ivi, 1921); V. SICILIANO, *Saggi sul naturalismo* (Reggio Calabria, 1921).

3) *Simbolismo, estetismo*: A. GRAF, *Preraffaeliti, simbolisti ed esteti*, in appendice al *Foscolo, Manzoni, Leop.* (Torino, Loescher-Chiantore); D'ANNUNZIO, nei romanzi *Il trionfo della morte*, *Le Vergini delle Rocce*, *Il Fuoco*, e nelle *Laudi I - II*; ANGELO CONTI, *La beata riva*, trattato dell'oblio, preceduto da un ragionamento di G. D'Annunzio (Milano, Treves, 1900); M. MORASSO, *L'imperialismo artistico* (ivi, 1903); R. GIANI, *L'estetica nei pensieri di G. Leopardi* (Torino, Bocca, 1904); M. PORENA, *Dello stile*, dialogo (ivi, 1906).

4) B. CROCE, *Filosofia dello Spirito* (quattro voll.) e *Saggi filosofici* (cinque voll.); *Primi saggi* (« La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte »; « La critica letteraria »), e *Breviario di Estetica*, quattro lezioni; *Saggi sulla letteratura del Seicento*, *La*

letteratura della nuova Italia (quattro voll.); *Conversazioni critiche* (due voll.); *Goethe*, con una scelta delle liriche nuovamente tradotte. *Ariosto-Shakespeare-Corneille* e *La poesia di Dante*; *Storia della Storiografia italiana* dai cominciamenti del secolo XIX (2 voll.), e *Poesia e non poesia*, note sulla letteratura europea del secolo XIX: tutti editi presso l'ed. Laterza di Bari, e ristampati o stampati in recenti edizioni (1922-1924). Sul Croce si veda: G. PREZZOLINI, *B. Croce* (Napoli, Ricciardi, 1909); E. CHIOCCHETTI, *La filosofia di B. C.* (Firenze, 1915; nuova ed., Milano, « Vita e Pensiero » ed. 1919); H. WILDON CARR., *The philosophy of B. C., the problems of Art and History* (London, Macmillan, 1917); R. PICCOLI, *B. Croce, an introduction* etc. (New York, 1923); G. CASTELLANO, *B. Croce* (Napoli, Ricciardi, 1924).

Una ricca bibliografia nel volume di G. CASTELLANO, *Introduzione allo studio delle opere di B. C.* (Bari, Laterza, 1921), pp. 33-42. E per le critiche al Croce e le polemiche crociane gli scritti seguenti:

5) A. ALIOTTA, *L'« Estetica del Croce e la crisi dell'idealismo moderno* (Napoli, Perrella, 1920; ma i primi scritti risalgono al 1904); G. BORGESE, *La vita e il libro* (Torino, Bocca, in tre serie, 1910-1913; nuova ed.; Bologna, Zanichelli, 1923, vol. I) e *Resurrezioni* (Firenze, Perrella, 1922); G. PAPINI, in *Ventiquattro cervelli* e in *Stronature* (Firenze, Vallecchi); M. ROSSI, *Contro la stilistica*, (Firenze, Seeber, 1906); C. TRABALZA ed altri, *Il concetto della grammatica* (Città di Castello, Lapi, 1912); O. MASNOVO, *L'estetica di B. C.* (Parma, Battei, 1914); R. SERRA, *Le lettere* (1^a ed. 1914; nuova ediz. in tre parti, Firenze « La Voce », 1919-1922); le discussioni pubblicate nella « Rassegna », 1914-1916, sotto la rubrica *L'arte, la critica, la vita*; E. G. PARODI, *Il dare e l'avere fra i pedanti e i geniali* (Firenze, Perrella, 1921).

6) *Futurismo, espressionismo*: F. T. MARINETTI, *Manifesti del Futurismo* (1909 e sgg.; U. BOCCIONI, *Pittura e Scultura futurista* (Milano, 1914); A. SOFFICI, *Principi di estetica futurista* (Firenze, Vallecchi, 1919); — G. PASCOLI, *Il fanciullino*, nel vol. dei *Discorsi* (Bologna, Zanichelli); F. TORREFRANCA, *La vita musicale dello spirito* (Torino, Bocca, 1910); A. GALLETTI, *La poesia e l'arte di G. Pascoli* (Bologna, Zanichelli, 2^a ed. 1924).

7) Per le manifestazioni di nuovi indirizzi o esigenze mi limito a citare: G. GENTILE, *Frammenti di estetica e di letteratura* (Lanciano, R. Carabba, 1923) e il saggio su *Arte e religione* nel vol. *Dante e Manzoni* (1923); GUIDO DE RUGGIERO, *Arte e Critica e Dall'arte alla filosofia* (ne « L'Arduo », 1922); G. A. CESAREO, *Saggio su l'arte creatrice* (Bologna, Zanichelli); A. TILGHER, *Arte, conoscenza, realtà* (Torino, Bocca, 1911) e *Teoria del Pragmatismo trascendentale* (ivi, 1915); *Voci del tempo, Studi sul Teatro contemporaneo, Riconquiste, La scena e la vita* (Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1921-1924); — G. FRACCAROLI, *L'irrazionale nella letteratura* (Torino, Bocca, 1903); G. RENSI, *La scepsi estetica* (Bologna, Zanichelli, 1921) e anche i *Lineamenti di filosofia scettica* (2^a ediz., ivi, 1923). Cfr. le « Postille » del CROCE nella « Critica », dal 1915 in qua; qualche saggio critico del Tilgher su l'estetica del Bergson e del Croce, sulle correnti « attiviste » nei volumi citati; e i miei studi sull'estetica neo-idealistica (*L'estetica dell'Attualismo*, in « Pagine critiche », 1921; *Estetica e Pedagogia*, nell'« Educazione nazionale », 1922, *Gran discordia*, per la polemica Croce - De Ruggiero, nella « Rassegna », 1923). Un quadro sommario de *L'estetica italiana contemporanea* è stato presentato da C. CURCIO (Napoli, Morano, 1921); uno studio notevole di C. GUERRIERI - CROCETTI, *L'arte come creazione assoluta* (nel « Giornale dantesco », 1921), riguarda il Cesareo e i suoi critici. Per i movimenti estetici più recenti si consultino le riviste *L'Esame*, di Milano, diretta da E. Somaré (1922-1924 e *La Ronda* (di Roma, 1919-1923); e in generale, per l'ultimo quarto di secolo, la parte bibliografica della « Critica », della « Cultura », e del « Giornale storico della letteratura italiana ». Della *Critica letteraria nell'ultimo cinquantennio* è larga notizia bibliografica nel volumetto di L. TONELLI, *La Critica* (Guide « ICS », Roma, 1920), che aveva pubblicato anche un libro sull'argomento (Bari, Laterza, 1913).

Indice e sommario.

Prefazione	Pag. 3
CAPITOLO I — <i>L'eredità dell'estetica antica</i>	pp. 5 - 16
1. Materia e forma dell'arte (5-7). — 2. L'arte imitatrice e la norma morale dell'arte (8-11). — 3. Le leggi dell'arte e il suo mondo oggettivo. Il bello (11-14). — Nota bibliografica (15-16).	
CAPITOLO II — <i>Moralismo e tecnicismo nel pensiero cristiano e bizantino</i>	pp. 17 - 27
1. L'arte e il problema etico-religioso (17-20). — 2. Persistenza del platonismo nell'estetica cristiana (20-22). — 3. La tecnica bizantina e l'arte come tecnica (22-26). — Nota bibliografica (27).	
CAPITOLO III — <i>Le idee estetiche del Medio Evo</i>	pp. 28 - 44
1. L'arte poetica medioevale (28-31). — 2. Il concetto dell'arte nella Scolastica: San Tommaso (31-36). — 3. Riflessi estetici nel gusto e nella cultura artistica del Duecento (36-39). — 4. L'estetica di Dante (39-42). — Nota bibliografica (43-44).	
CAPITOLO IV — <i>L'Umanesimo italiano, e le nuove tendenze del gusto e della cultura nel Quattrocento</i>	pp. 45 - 60
1. Prime fortune dell'arte nella cultura umanistica (45-48). — 2. Estetica e critica letteraria degli Umanisti (48-52). — 3. I « trattati d'arte » nel secolo XV. Leonardo (52-57). — Nota bibliografica (58-60).	
CAPITOLO V — <i>L'Estetica del Rinascimento</i>	pp. 61 - 84
1. Edonismo e platonismo nei primordi del Cinquecento. Evoluzione e decadenza del gusto (61-65). — 2. Nuovi avviamenti critici attraverso i problemi della lingua e dello stile (66-69). — 3. Attorno alla « Poetica » di Aristotele: la revisione dei principi	

estetici e la ricostituzione critica del classicismo italiano (69-75). — 4. Influsso della Controriforma sulla storia dell'estetica e del gusto (75-78). — 5. Le sintesi filosofiche e i riflessi nella coltura europea (78-82). — Nota bibliografica (82-84).

CAPITOLO VI — *L'Estetica del « barocco » e le prime teorie del « gusto »* pp. 85 - 98

1. Tendenze e valori estetici del « secentismo » (85-89). — 2. Critici e teorici dell'arte. La dottrina del « gusto » (89-95). — 3. Relazioni con il pensiero europeo: il cartesianismo (95-97). — Nota bibliografica (98).

CAPITOLO VII — *L'arte poetica dell'Arcadia e la riforma sensista* pp. 99 - 111

1. Il problema classico negli scrittori d'Arcadia (99-101). — 2. Concezioni e teorie intellettualistiche nella prima metà del Settecento (101-103). — 3. La questione della lingua e la filosofia del linguaggio (104-106). — 4. Affermazione e svolgimento dell'estetica sensista (106-109). — Nota bibliografica (110-111).

CAPITOLO VIII — *Giambattista Vico e l'idealismo*. pp. 112 - 135

1. Le dottrine estetiche della « Scienza Nuova » (112-119). — 2. Significato del Vico e delle sue teorie nella storia dell'estetica (119-123). — 3. L'estetica di Kant (123-126). — 4. Origini del movimento romantico e sue prime fortune (127-130). — 5. L'estetica dell'idealismo romantico (130-133). — Nota bibliografica (134-135).

CAPITOLO IX — *L'estetica del Romanticismo italiano (periodo del Risorgimento)* pp. 136 - 171

1. Correnti d'idee all'inizio del secolo XIX: neo-classici e ideologi (136-141). — 2. Genesi e sviluppo del romanticismo in Italia (141-144). — 3. L'idea romantica dal Berchet al Manzoni (144-152). — 4. Svolgimento dell'idea romantica (152-156). — 5. La teoria e l'opera critica di Francesco De Sanctis

(156-164). — 6. Romanticismo e classicismo attraverso l'Ottocento (164-168). — Nota bibliografica (169-171).

CAPITOLO X — *La riforma crociana e l'estetica contemporanea* pp. 172 - 196

1. Indirizzi di transizione sullo scorcio dell'Ottocento (172-176). — 2. L'Estetica del Croce (176-182).

— 3. Sviluppo delle idee crociane nella critica letteraria (183-186). — 4. Consensi al Croce, e dissensi, nel pensiero contemporaneo (186-190). — 5.

Il futurismo, l'espressionismo. Nuove correnti e nuove esigenze nel campo dell'estetica (190-196).

— Nota bibliografica (197-199).

INDICE E SOMMARIO pp. 200 - 202

LI.H.
C 2593s

203852

Author Caramella, Santino

Title Storia del pensiero estetico.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

